HENRY JOUIN

Vus de Profil

BENJAMIN CONSTANT. — MEISSONIER
ÉMILE MICHEL. — PUVIS DE CHAVANNES. — L. ROYER
JULES THOMAS. — LOUIS-NOEL. — MAX. BOURGEOIS. — H. CROS
RICHARD MANDL
CHARLES BLANC. — ET. PARROCEL. — A. DE MONTAIGLON
ABRAHAM. — L. PATÉ. — A. MAILLARD
LECOMTE-DU-NOUY. — SAINT-VICTOR

LIBRAIRIE DE PARIS
FIRMIN-DIDOT ET Cie, IMPRIMEURS-ÉDITEURS
56, RUE JACOB, PARIS

Digitized by the Internet Archive
in 2014

https://archive.org/details/vusdeprofil00joui

Vus de Profil

DU MÊME AUTEUR

David d'Angers, sa vie, son œuvre, ses écrits et ses contemporains . . . . . 2 vol.
Ouvrage couronné par l'Académie française.

David d'Angers et ses relations littéraires . 1 vol.

David d'Angers. Nouvelles lettres du Maître et de ses contemporains, suivies de « Dernières lettres de l'artiste et de ses correspondants ». . . . . 1 vol.

Esthétique du Sculpteur. . . . . 1 vol.

La Sculpture en Europe . . . . . 1 vol.

La Sculpture aux Salons, de 1873 à 1883 . . 11 vol.

La Sculpture dans les cimetières de Paris . 1 vol.

Antoine Coyzevox, sa vie, son œuvre et ses contemporains . . . . . 1 vol.
Ouvrage couronné par l'Académie des Beaux-Arts.

Jacques Saly, sculpteur du roi de Danemark. 1 vol.

Charles Le Brun et les arts sous Louis XIV. 1 vol.

L'Art et la Province. . . . . 2 vol.

Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture . . . . . 1 vol.

Ancien Hôtel de Rohan affecté à l'Imprimerie nationale . . . . . 1 vol.

Maîtres contemporains: Fromentin, Corot, Henri Regnault, Léon Cogniet, Jouffroy, Gustave Doré, Baudry, etc. . . . . 1 vol.

TYPOGRAPHIE FIRMIN-DIDOT ET Cie. — MESNIL (EURE).

HENRY JOUIN

Vus de Profil

BENJAMIN CONSTANT. — MEISSONIER
ÉMILE MICHEL. — PUVIS DE CHAVANNES. — L. ROYER
JULES THOMAS. — LOUIS-NOEL. — MAX. BOURGEOIS. — H. CROS
RICHARD MANDL
CHARLES BLANC. — ET. PARROCEL. — A. DE MONTAIGLON
ABRAHAM. — L. PATÉ. — A. MAILLARD
LECOMTE-DU-NOUY. — SAINT-VICTOR

LIBRAIRIE DE PARIS
FIRMIN-DIDOT ET Cie, IMPRIMEURS-ÉDITEURS
56, RUE JACOB, PARIS

Vu de profil, ou vu de face,
Ce maître puissant, dont la trace,
Sentier que l'on suit sans péril,
Invite à marcher vers les cimes
Et prépare aux élans sublimes?...
— Vu de profil!

Vu de profil, ou vu de face,
L'artiste modeste qui passe
Sans bruit, estimant puéril
Chez ceux dont le nom toujours sonne,
Ce qui n'a trait qu'à la personné?
— Vu de profil!

Vu de profil, ou vu de face,
Ce disparu dont on efface
L'œuvre et le nom, talent viril
Autour duquel la vigilance
Des plagiaires fait silence?...
— Vu de profil!

Vu de profil, ou vu de face,
L'homme de cœur qui veut qu'on fasse
Moins âpre le chemin subtil
Où trébuche et doute l'artiste
Sans appuis, solitaire, triste?...
— Vu de profil!

Vus de profil ou vus de face?...
— Heureux d'avoir manqué d'espace
Pour flageller l'être au cœur vil,
Je voudrais plus ample l'hommage
Aux vaillants, aux forts, sur ma page
Vus de profil!

H. J.

1897.

ADRIEN DE LONGPÉRIER

ARCHÉOLOGUE

Savant et gentilhomme.

L'Institut rendra justice au savant. Je veux dire un mot du gentilhomme.

Tout le monde a connu ce beau vieillard, aux manières distinguées, à la parole facile et toujours juste. Son accueil faisait songer aux hommes de l'ancienne cour. J'imagine que les surintendants des Bâtiments du Roi sous Louis XIV n'avaient pas d'autre allure.

Sine macula, maculae « Mâcles, sans tache ». Telle était la devise de Longpérier. Les Rohan portaient de gueules à neuf mâcles d'or.

Je ne sais pourquoi ces mâcles losangées reportent ma pensée vers ces menus fragments d'origine assyrienne que Longpérier a recueillis, classés, commentés avec tant de sollicitude et de génie.

C'est à lui que la France est redevable des Galeries assyriennes au Musée du Louvre.

Maxime Du Camp parlant hier d'Édouard Thouvenel disait : « Il donna à la France trois départements : la Savoie, la Haute-Savoie, les Alpes-Maritimes. » La France est redevable à Longpérier de l'empire de Ninive.

La conquête a été rude.

Les lieutenants de Longpérier dans cette entreprise se sont appelés Botta et Victor Place. Si je dis ses lieutenants, ce n'est point pour diminuer le mérite de nos consuls, mais par respect pour la vérité. Le chef de l'expédition, celui qui stimulait le zèle de nos agents consulaires, qui leur obtenait des fonds, qui recevait leurs bulletins et les faisait agréer du pouvoir central, c'est Longpérier.

Un jour, Victor Place perdit la bataille.

Il avait retiré du sol bouleversé de Mossoul des monuments d'une importance considérable. Les envois de Layard, agent d'Angleterre, aux musées de Londres, allaient être éclipsés. Longpérier, qui était instruit de la valeur des sculptures découvertes par notre consul, se sentait hors de lui. Victor Place embarqua sur des *keleks,* radeaux formés de pièces de bois soutenues par des outres, les lourdes pierres contemporaines de Sargon. Les *keleks* devaient suivre le Tigre jusqu'à Bagdad. L'embarquement eut lieu sans encombre. Mais le bruit se répandit parmi les Turcs que plusieurs outres des *keleks* renfermaient de l'or. Un complot fut tramé.

Pendant une nuit, lorsque les radeaux descendaient lentement le cours du fleuve, des Turcs se jetèrent à la nage et perçant les outres de leurs poignards, ils firent sombrer le chargement.

Ce fut un coup de foudre pour Longpérier.

Le patriote et le savant se sentaient humiliés de cet échec.

Pendant plus d'une année le conservateur des collections assyriennes chercha le moyen de réparer cette défaite. Tenter de repêcher les monuments par des mains françaises était impossible. Il fallait trouver un auxiliaire qui eût quelque autorité sur la population de Mossoul.

Cet auxiliaire se présenta de lui-même à Longpérier.

Il s'appelait Messaoud-Bey et était officier.

Il proposa de relever les *keleks* et de les conduire à Bassora sans que la France eût à lui tenir compte de ses efforts avant leur plein succès.

L'offre était séduisante. Longpérier étudia soigneusement le plan de Messaoud-Bey.

Convaincu des chances de réussite que présentait sa proposition, il prit un jour Messaoud-Bey par le bras et le conduisit chez le ministre de l'Intérieur.

Celui-ci écouta sans rien dire.

Quand Messaoud-Bey et Longpérier eurent cessé de parler :

— Vous mettez, sans doute, dit le ministre à

Messaoud-Bey une condition au service que vous êtes prêt à rendre à la France?

— Oui, Excellence.

— Quelle est-elle?

— M. de Longpérier vous la fera connaître.

— C'est bien.

Messaoud-Bey sortit.

Lorsque le ministre et Longpérier furent seuls :

— A quel prix cet homme met-il son dévouement?

— Excellence, Messaoud-Bey est un brillant officier. S'il réussit dans son entreprise, il demande la croix d'honneur.

Le ministre réfléchit un instant. — La croix d'honneur? Messaoud-Bey est étranger. Je ne puis condescendre à son désir.

Ce fut inutilement que Longpérier essaya de vaincre les scrupules du ministre. Il n'y parvint pas. Les marbres assyriens extraits avec notre or des ruines de Babylone et de Ninive dorment depuis trente ans au fond du Tigre pour une croix d'honneur refusée.

— « Vous voyez, cher monsieur, me disait, il y a moins d'un an, Longpérier, en me racontant cet épisode, j'aurais fait un bien médiocre diplomate! »

Il suffit à sa gloire qu'il ait été l'un des plus grands archéologues de ce siècle, et un patriote éclairé.

1882.

JULES THOMAS

STATUAIRE

J'aime la sculpture. Pourquoi m'en défendre? Le public, je le sais, comprend mal aujourd'hui l'art élevé de Jean Goujon. Des juges plus sévères ou plus clairvoyants vous diront que le public n'aime pas la sculpture. Soit. Aimer un art est un acte de l'intelligence, et l'intelligence a besoin d'être enseignée pour agir. D'elle-même, l'intelligence ne se met en mouvement que chez les hommes d'élite. D'ordinaire, elle sommeille jusqu'à ce que l'éducateur ait posé le doigt aux endroits fertiles de l'esprit, jusqu'à ce que des pensées fécondes aient été jetées comme des germes dans la glèbe inconsciente de l'âme humaine.

Où est l'éducateur? Où sont les critiques, les historiens vraiment épris de la sculpture et ayant à tâche de la faire aimer? Ils sont rares. Les écrivains d'art abdiquent toute influence. La

plupart ne savent qu'applaudir. Ils n'épurent pas le goût de leurs contemporains, ils le flattent. Sont-ils des guides ou des suivants? Vous entendrez dire que la gravure est un art exquis, mais perdu, condamné, et le dilettante qui tient ce langage avec conviction recueille des photographies! Faisons mieux. Sans rien oublier des titres de la peinture, de la glyptique, de l'architecture, ne craignons pas de prendre à l'occasion la devise d'Émeric David et de Clarac : *Plasticae cliens.*

Le 18 novembre 1876, Jules Thomas, ayant à lire devant l'Académie des Beaux-Arts une notice sur son prédécesseur, débutait en ces termes :

« La vie d'Antoine-Louis Barye n'offre à celui qui est chargé de la retracer ni événements extraordinaires, ni épisodes romanesques; elle s'est écoulée simplement dans l'étude et le travail. »

Ainsi faudrait-il dire pour être juste envers Jules Thomas lui-même. Rien de tumultueux dans sa vie, où tout est patience, dignité, méditation, œuvres gracieuses et sévères. Il est vrai, M. Thomas, membre de l'Institut, professeur à l'École nationale des Beaux-Arts, est encore dans la maturité du talent. Mais nous n'avons pas à craindre que la seconde moitié de son existence démente la première. L'étude est une divinité vers laquelle on revient quand on a négligé son

culte, mais on ne l'oublie jamais à l'âge d'homme. Tel ses contemporains l'ont connu à l'époque de sa jeunesse, tel nous retrouverons toujours l'artiste sérieux, convaincu, difficile sans parti pris, auquel l'école française est redevable de *Mademoiselle Mars*, de *Virgile* et du *Martyre de saint Étienne*.

Le père de Barye était orfèvre. Le père de M. Thomas était praticien. « Ce fut dans la maison paternelle que le jeune Barye sentit s'éveiller en lui ce goût pour les arts du dessin qui devait plus tard illustrer son nom. » Qui parle ainsi? Jules Thomas. Je ferme décidément son étude sur l'auteur du *Jaguar dévorant un lièvre*, sans quoi je serais tenté d'en rappeler certaines pages qui ont tous les caractères d'une autobiographie.

Entré en 1841, à dix-sept ans, à l'École des Beaux-Arts, il reçut les leçons de Dumont et put gagner Rome à vingt-quatre ans. Une figure de *Philoctète partant pour le siège de Troie* lui avait valu le grand-prix. Quatre années auparavant il avait remporté le second grand-prix. Lequesne avait été le lauréat du concours. Jules Thomas le rejoignit à la villa Médicis, où vivaient alors sous la direction d'Alaux, Félix Barrias, Léon et Achille Bénouville, Eugène Guillaume, Lenepveu, Perraud, André. Bientôt après, Garnier, de Curzon, Roguet, Baudry, Bouguereau, Bertinot, Gumery, Chapu allèrent gros-

sir les rangs des pensionnaires de France, tandis que Schnetz recevait par voie de suffrage le sceptre de directeur de l'Académie.

Quelques mois se passèrent pour M. Thomas dans une disposition d'esprit assez semblable au désenchantement. Rome le troublait sans le séduire. C'est l'histoire de tous les pèlerins intelligents qui foulent pour la première fois le sol de l'antique capitale. Rome est en mesure de donner à l'âme plus que l'âme ne lui demande, mais souvent les visiteurs des ruines, des basiliques et des musées de Rome cherchent dans ces trésors un éclat bruyant qu'ils n'ont pas. L'œil interrogateur est déçu ; toutefois, ne craignez rien, l'atmosphère de Rome est saine à la pensée. Pendant que le regard se pose sans se fixer sur les monuments, la poussière, l'horizon, la campagne, le Tibre, une sève vivifiante pénètre l'âme. Des liens invisibles vous attachent au même lieu. C'est le charme, la séduction de l'esprit. Rome a conquis son hôte.

Jules Thomas ne tarda pas à subir l'ascendant de Rome. Il y trempa son génie de force, de douceur, de grâce, d'austérité, puis il revint en France. Mais il portait au cœur une blessure qui jamais ne s'est fermée et qui l'a fait grand. Un amour invincible le torture ; Rome emplit sa pensée :

Quiconque aima jamais porte une cicatrice.

Il n'y a que des âmes d'artistes pour s'éprendre de la sorte des souvenirs douloureux et grandioses flottant sur les débris d'architecture, sous les voûtes des églises, autour des marbres, des mosaïques et des fresques accumulés aux pieds du Vatican. Jules Thomas se fit précéder à Paris par la statue d'*Orphée*, dont le marbre robuste annonçait ce que serait le jeune maître.

Le *Martyre de saint Étienne*, composition magistrale qui décore le tympan de l'église Saint-Étienne-du-Mont, donne la mesure de l'habileté de l'artiste dans l'interprétation d'une scène religieuse. Saint Étienne, à genoux, demi-renversé sous les pierres dont l'accablent ses bourreaux, exprime par la sérénité de ses traits souriants, les plis larges et tranquilles de sa tunique, le geste volontairement similaire de ses mains ouvertes le *fiat voluntas* du chrétien. Impitoyables sont les bourreaux. Leurs mains chargées de pierres font pleuvoir la mort. Un ange plane dans les airs, et à mesure que la vie disparaît du corps de ce confesseur du Christ, un témoin du drame, Saul, assis à droite, gardant les vêtements des bourreaux, relève son front d'adolescent et se laisse envahir par la pitié. Que les yeux de ce jeune homme, dont les mains ne sont pas souillées du sang du martyr, viennent à rencontrer le regard de la victime, et l'Église comptera dans Saul un apôtre.

Vers le temps où Jules Thomas exécutait cette

page religieuse au fronton d'un temple chrétien, il se souvenait que l'art iconique est en honneur depuis près de dix siècles sur la terre de France. Et de son ciseau le plus fin, l'artiste sculptait l'image de *Mademoiselle Mars* dans le rôle de Célimène. Œuvre toute moderne, d'une souveraine élégance, telle que Molière l'eût rêvée, telle aussi que Girardon, Coyzevox ou Tuby, ces maîtres de la décoration au temps de Louis XIV, l'auraient conçue. Ce marbre a le caractère des figures historiques si adroitement dessinées par Saint-Simon ou le cardinal de Retz. J'ai toujours songé de la Fronde, non moins que de l'Hôtel de Bourgogne ou des grandes nuits de Sceaux en regardant cette œuvre de fière allure sous le péristyle du Théâtre-Français. Il semble que Célimène ait habité Versailles.

Or, pendant que les lettrés, les amateurs, les vrais artistes saluaient le talent sérieux et souple de Jules Thomas, l'homme restait modeste et réservé.

On a dit de Flandrin qu'il garda toute sa vie une attitude inclinée et charmante envers Ingres. Le respect affectueux de M. Thomas pour son maître Dumont n'est pas moins connu.

D'une déférence admirable vis-à-vis de l'homme qui fut son initiateur, Jules Thomas donne un trop bel exemple aux artistes de tous les temps pour que ce détail ne soit pas relevé par son portraitiste.

Les honneurs ne l'ont pas changé. Devenu membre de l'Institut, il est demeuré ce qu'il était, circonspect et souriant. L'un de ses premiers soins, lorsqu'il eut franchi le seuil du palais Mazarin fut de modeler le buste de Dumont. Il avait attendu sans nul doute pour entreprendre ce travail, que les suffrages de l'Académie l'eussent fait l'égal de son maître. Ce buste est d'un rare mérite : il n'est pas moins remarquable par le style que par la ressemblance et la vie... L'an dernier, nous entrions au musée d'Anvers. Le vestibule d'honneur est décoré de bustes d'académiciens; le premier de tous, le plus admiré est celui de Dumont par Jules Thomas.

Mais que ne parlé-je de son chef-d'œuvre, la statue de *Virgile?* Debout, drapé, les bras nus, la main droite posée sous le coude gauche, un manuscrit dans la main gauche relevée jusqu'à l'épaule, Virgile détache le regard de l'ébauche incorrecte de son poème et reste pensif. Les Muses ont entouré ses tempes à son insu des palmes de l'immortalité, mais le poète inflexible qui ordonnera plus tard à Auguste et à Mécène de brûler l'*Énéide*, cherche à parachever son œuvre. Le froncement des sourcils, le désordre heureux de la chevelure qui encadre de ses grandes masses l'ovale d'un visage aminci, le pli des lèvres, la finesse des narines qui semblent mobiles, les yeux surtout si profondément douloureux dans leur fixité voilée, tout est ici l'expression

d'une pensée forte, élevée, empreinte de tristesse.

Le désordre du costume, sans porter atteinte aux lois de l'art plastique habilement respectées, est un trait qui atteste la longue étude de Jules Thomas.

Le poète qu'il a fait revivre dans son marbre lui est familier. Il connaît ses œuvres et son histoire. Il dirait avec art, je le gage, la tempête de Sicile, les adieux à la terre natale, la rencontre d'Andromaque, le songe de Turnus, le dévouement de Nysus et d'Euryale, la mort de Camille; il dirait l'ingénuité de l'homme, l'indolence du courtisan, la rudesse mêlée de gaucherie de ce poète admirable qui eut le don des larmes en un temps où il semblait que le génie lui-même dût être stérile après tant de siècles d'éloquence et de poésie. Non, le *Virgile* de M. Thomas n'est pas une effigie de hasard. Ce n'est pas un poète, c'est le poète de l'*Énéide*, et le plus distrait des visiteurs du Musée du Luxembourg laisse échapper malgré lui devant le marbre savant du sculpteur français ce cri que la foule romaine faisait entendre sur les pas de l'ami de Mécène : *Virgile, voilà Virgile!* Cette figure est d'un maître.

Elle ne vieillira pas. Elle est plus qu'une œuvre habilement traitée, chaque point du marbre laisse lire une pensée. C'est à la chaude clarté de l'idée que Jules Thomas a conçu son chef-d'œuvre et l'a caressé. Il n'y a pas jusqu'aux plis avares de la tunique qui ne rappellent le sur-

nom de *Parthenios* appliqué à Virgile : on dirait le vêtement d'une vierge interprété par le ciseau d'un maître de l'ancienne Rome. Des épis, une épée, une flûte à sept tuyaux sont aux pieds de Virgile :

Cecini pascua, rura, duces.

C'est en 1859 que cette figure fut demandée à l'artiste pour la décoration de la cour du Louvre. L'État n'a fait que de rares commandes à M. Thomas. Son marbre était achevé en 1861. Il l'exposa au Salon. L'œuvre eut un immense succès. Il était manifeste que le *Virgile* avait trop de valeur pour prendre place au grand air, à la pluie, au vent, dans les niches de la cour du Louvre. Le baron de Rothschild commanda sans tarder une réplique de cette œuvre supérieure pour sa galerie. L'original n'en prit pas moins le chemin du Louvre, on le déposa sur le sol, presque au-dessous du *Mercure* de Millet; là un pli de la draperie fut brisé par la canne d'un promeneur ou le coup de pierre d'un enfant, puis l'opinion s'émut et un jour on comprit que la place véritable du *Virgile*, était au musée des artistes vivants.

Le marbre du *Virgile* est assurément l'œuvre personnelle de Jules Thomas ; mais si cette étude tombe un jour sous ses yeux, il ne nous reprochera pas d'avoir osé dire qu'il eut un collaborateur capable et dévoué. Cet auxiliaire a passé de longs

jours à sculpter le pur Carrare d'où s'est dégagée l'image éclatante et souveraine. Il contemplait le soir, avec amour, le chef-d'œuvre inachevé dont il eût voulu hâter l'apparition. Et lorsque les éloges accueillirent plus tard l'ouvrage du jeune maître, l'auxiliaire innommé, inconnu dont je veux parler se prenait à pleurer d'orgueil. Pourquoi ne dirais-je pas son nom? L'homme heureux, habile et désintéressé qui avait assisté l'artiste dans son travail, c'est le père de M. Thomas, qui maintes fois a voulu être le praticien de son fils. Cet homme laborieux était fier des succès du sculpteur. Il professait pour lui une sollicitude jalouse. En retour, le statuaire garde un culte touchant à la mémoire de son père.

Je me souviens m'être rendu, il y a quelques six ans, à l'atelier de Jules Thomas. Il est situé dans une rue déserte. Un étroit sentier longe des maisons parallèles. A l'extrémité, une barrière en bois, moins haute que l'homme, donne accès dans un modeste jardin. De hautes herbes poussaient dans les carrés, et les bordures, qu'aucune main vigilante n'avait émondées, envahissaient les allées de leurs vertes broussailles. Au fond du jardin, l'atelier, et sur le seuil, debout, souriant, silencieux, avec sa distinction native l'artiste que nous allions voir.

— « Ce coin de terre, nous dit-il en montrant le jardin que nous venions de traverser, est désormais désert; celui qui l'animait n'est plus là.

Cependant, je ne puis entendre ouvrir la barrière de bois sans m'avancer avec quelque espérance vers le visiteur qui m'arrive, comme si je devais revoir un jour mon digne père dans ce milieu béni où si longtemps nous avons vécu! »

Le maître me fit les honneurs de son atelier. Le modèle du *Virgile* ornait la seconde pièce. Comme j'essayais de rendre ma pensée en face de cette œuvre de choix qui m'émeut toujours : « C'est à Rome que je dois ce qu'il y a d'heureux dans cette figure, » dit l'artiste avec simplicité.

Aux nombreux élèves qu'il dirige à l'École des Beaux-Arts, il recommande l'étude, une étude incessante et profonde. A ceux qui, plus âgés, ont quitté l'École, il parle de Rome avec passion. L'un d'eux partit pour l'Italie en 1871 et fit halte à Florence. La brillante cité le retint. Quelques semaines se passèrent, puis le touriste, M. Maximilien Bourgeois, écrivit à son maître ses émerveillements.

« Allez à Rome, allez à Rome, lui répondit le maître. »

Le jeune statuaire gagna sans tarder la Ville Éternelle. M. Hébert l'accueillit à la villa Médicis, où il retrouva ses amis de la veille : Lafrance, Mercié, Tony Noël, Allar, Merson. Mais Rome ne se laissa pas pénétrer par le nouveau venu. Il regrettait Florence. Un soir, il fit part de son désenchantement à Jules Thomas.

Aussitôt, celui-ci de lui répondre :

— « Demeurez à Rome, mon ami, et vous apprendrez cette ville sans égale. Étudiez les antiques, fixez le ciel romain, les grandes lignes onduleuses de l'horizon et interrogez votre cœur. »

Avant même que la réponse de M. Thomas fût entre les mains de son élève, celui-ci subissait le charme de la vieille cité ; il avait compris la grandeur, la poésie, la virilité merveilleuse que verse dans une âme d'artiste cette capitale des temps évanouis.

— « Alors, nous dit-il en nous racontant cet épisode, je ne voulais plus quitter Rome et le souvenir du *Virgile* illuminait ma pensée. »

Jules Thomas n'a-t-il produit que les trois ouvrages dont nous avons parlé? Loin de là. Cet artiste laborieux a sculpté des marbres nombreux. L'un d'eux est la statue à genoux de *Mgr Landriot*, évêque de la Rochelle. Un *Christ* en bronze avait précédé cette figure. L'*Europe*, l'*Asie*, l'*Afrique* et l'*Amérique* décorent la salle du conseil de la Banque de France. Le *baron Taylor* va se dresser bientôt au cimetière du Père-Lachaise ; la *Pensée* médite près des ruines des Tuileries ; le portrait de *Bouguereau* s'achève ; la statue de l'*Architecture* se prépare. Mais à quoi bon nous hâter dans une énumération que les veilles du maître feront incomplète avant quelques jours. Il est plus juste d'appliquer à Jules Thomas le mot de Vasari sur Jean de Bologne :

« Si Jean de Bologne jusqu'à présent a fait de

nombreux et beaux ouvrages, il est à présumer qu'à l'avenir il en fera encore de plus beaux et de plus nombreux. »

Le présage n'a rien que de naturel. Le duc d'Aumale a demandé pour Chantilly à M. Thomas la statue de *La Bruyère*. Une fois déjà la figure de Célimène a heureusement inspiré l'artiste. Lorsqu'il se retrouvera en face d'un personnage du grand siècle, le maître français ne sera pas en peine pour sculpter un marbre de haut style.

1882.

BENJAMIN-CONSTANT

PEINTRE

Certaines victoires éclatent comme une fanfare; elles frappent à l'improviste et rendent indispensables les éclaircissements de l'historien. Par contre, il en est d'autres que tout le monde pressent et, bien avant que la fortune ait marqué du doigt le triomphateur, l'opinion publique le désignait. Tel est le cas de M. Benjamin-Constant, lauréat de la médaille d'honneur en 1896. Il y a près de dix années que ses pairs se montraient disposés à lui décerner cette distinction. Quelques voix à peine lui ont manqué aux derniers scrutins. Cette fois, c'est chose faite. Plus de deux cents artistes se sont comptés sur le nom du peintre, à l'heure de sa maturité. Il obtient le suprême hommage qu'il soit au pouvoir du jury de décerner. Le passé du maître est ainsi sanctionné par le libre suffrage de ses émules, et son avenir s'ouvre sous le clair rayon d'une victoire envia-

ble. Car, ne l'oublions pas, M. Benjamin-Constant est à peine à mi-chemin de son existence d'artiste. Il nous apparaît encore en deçà de l'âge où, d'ordinaire, l'homme de pensée a la pleine notion de ses facultés, le plein emploi de ses forces.

Trois faces : orientaliste, peintre d'histoire et portraitiste. Ami de Regnault, Benjamin-Constant, n'ayant guère dépassé la vingtième année, accompagne ou précède son ami en Italie, en Espagne, au Maroc. Avait-il trente ans, lorsqu'il exposa ses *Prisonniers* et ses *Femmes de harem* bientôt suivis des *Favorites de l'émir* et de mainte autre scène orientale, traitée avec une rare puissance de coloris? Regnault était mort. Benjamin-Constant, sans être le disciple de son ami, voulut, en quelque sorte, suivre la tradition qui avait illustré Regnault au sortir de l'adolescence. Ce qui caractérisa le jeune maître, dès cette époque, ce fut sa franchise ; d'autres que moi diraient peut-être son audace. Les peintres qui, chez nous, se sont adonnés aux scènes orientales, ceux que nous pourrions appeler les peintres du soleil, Fortuny, Marilhat, Decamps, Dauzats, ont le plus souvent été des interprètes de sites. Il semble qu'il leur ait paru nécessaire d'offrir à ce magique symphoniste, dont ils enviaient la collaboration toute-puissante, le soleil, un vaste clavier. C'est le sol, le désert, ce sont les grandes ruines, les horizons brûlés qu'ils aiment à traduire. Et, chose singulière, s'ils donnent

l'impression de l'immensité, c'est à l'aide de compositions réduites; on dirait des voyageurs ayant aperçu l'Orient par une étroite fenêtre d'hôtellerie, par l'échancrure de la toile de tente. Certains d'entre eux, Decamps, par exemple, ont dû se renfermer strictement dans le tableau de chevalet, sous peine de trahir leur inexpérience. Rappellerai-je ici ce que nous racontait un jour le peintre Gigoux au sujet de Decamps :

« Decamps a été au premier chef un peintre de talent et un esprit sincère. Sa droiture, son ambition légitime de bien faire l'ont détourné de sa voie vers la fin de sa vie. Un jour que je me trouvais à Rome, dans un restaurant où se réunissaient les artistes français à l'heure du repas, Decamps entra. Il pouvait être midi. Notre ami nous raconta qu'il avait employé sa matinée à étudier Raphaël dans ses grande œuvres et qu'il avouait à sa honte n'avoir rien compris! Il paraissait exténué et soucieux. Ce qu'il disait était profondément vrai. Raphaël ne pouvait être son guide. Decamps est le peintre des *Singes* et des natures mortes. Le grand art, les sujets héroïques vers lesquels il s'est orienté pendant les quinze dernières années de sa vie ne sont pas son élément. Il fait effort et perd toute grâce dans ses compositions bibliques. Pourquoi s'est-il préoccupé de Raphaël, si ce n'était pour lui rendre hommage comme à un maître dont la langue devait lui rester étrangère? A la vente de Decamps, son re-

nom de peintre de genre et d'orientaliste justement établi a donné le change sur certains de ses ouvrages qui n'étaient pas les meilleurs. C'est ainsi que le *Champ de blé*, paysage biblique, a pu trouver acquéreur à 40.000 francs; mais, ne nous y trompons pas, Decamps, le vrai Decamps n'est pas dans des pages de cet ordre. Je ne voudrais cependant pas que l'on se méprît sur ma pensée. Decamps n'était pas incapable d'atteindre au style et de donner parfois l'impression d'une grande scène, mais toujours sur des toiles de proportions réduites. »

Telle n'a pas été la situation de Benjamin-Constant. Il a, du premier coup, dans les compositions que lui inspire l'Orient, brisé le cadre, élargi le fond et vu ses personnages avec des proportions peu différentes de celles que revêt la nature. Fromentin n'avait pas eu cette hardiesse. Fromentin restera parmi les peintres de l'Orient l'homme de goût, de distinction native fait pour plaire aux Français, mais la puissance, la force, l'abandon, la pleine santé, Fromentin ne les possède pas. On constate dans son œuvre une sorte de retenue qui empêche qu'on le place au premier rang des maîtres de son époque. Or, cette opulence que Fromentin se refuse, nous la trouvons chez Benjamin-Constant.

Tout à l'heure, nous entendions Gigoux signaler avec beaucoup de bon sens l'écueil contre lequel s'est heurté Decamps. Peintre de genre, il

n'a pas abordé sans péril la peinture d'histoire. Ses contemporains, dont nous parlons plus haut, moins ambitieux que lui, n'ont pas même essayé de traduire sur leurs toiles un événement mémorable. Un seul maître, en ce siècle, fait exception parmi ceux qui tout d'abord s'étaient consacrés aux scènes orientales : c'est Delacroix. A son exemple, Benjamin-Constant s'est posé, voilà vingt années, comme peintre d'histoire. Rappelez-vous le Mohammed entrant à Constantinople, vers le milieu du jour, par la porte Saint-Romain, entouré de ses vizirs, de ses pachas et de ses gardes. Jean de Hammer, l'annaliste de ces faits d'une grandeur sauvage, a soin de nous prévenir que la marche de Mohammed fut triomphale. Nous savons de reste ce qu'il faut entendre par ces paroles. Les triomphes, en ces régions barbares, supposent un lit de cadavres. Benjamin-Constant ne pouvait l'oublier. Des cadavres jonchent le premier plan de son âpre tableau dont nous nous souvenons tous. Une haute récompense honora l'artiste qui n'était encore qu'un jeune homme et la critique s'occupa de sa toile pour en dire le mérite. Elle était d'un coloriste, d'un compositeur, d'un homme de pensée, de conviction, de ferme vouloir. M. Yriarte, pour ne citer qu'un nom, proclama sans crainte dans la *Gazette des Beaux-Arts* que le *Mohammed* plaçait son auteur « hors de page ». Le mot était juste et l'avenir a donné raison à notre confrère.

Nul doute que Regnault, s'il eût vécu, se fût imposé la tâche d'être peintre d'histoire à l'exemple de Delacroix. M. Benjamin-Constant vise au même but et, chaque fois qu'une grande page historique a tenté son esprit, il a trouvé sur sa palette, dans son pinceau, dans sa main prompte et robuste les auxiliaires heureux de sa pensée. Il compose et il peint avec une ardeur réfléchie qui appellent le regard et commandent l'attention. Allez au Musée du Luxembourg revoir *les Derniers Rebelles*. Encore que le Sultan soit anonyme et que les chefs des tribus révoltées, amenés morts ou vifs devant les portes de la ville de Maroc, ne soient pas connus, ce sont bien des figures historiques. La sédition réprimée date d'hier; elle se renouvellera demain peut-être? Que nous importe? L'événement, pour être fréquent sur le continent noir, n'a rien de banal. Il semble qu'on soit au terme d'un soulèvement général, d'une révolution terrible, tant le peintre a su mettre d'intensité, de vigueur et de style dans la scène entrevue, le drame sanglant qu'il a voulu traduire.

Je vous le concède. Les personnages d'une scène orientale, qu'elle confine à l'histoire où se rattache à l'épisode, sont toujours d'une trempe mâle et fruste, dont l'interprétation ne va pas sans rudesse. Ces hommes brûlés ont pour cadre le désert. A peine sont-ils vêtus. S'ils se drapent, ils y mettent de l'ostentation. Le geste, la pose,

le regard, ont quelque chose d'outré; aussi ne nous demandons pas comment il se fait que les peintres de l'Orient se sentent peu d'inclination pour le portrait. C'est qu'un portrait veut être peint avec sagesse, avec mesure, avec mille nuances délicates et contenues, dont les orientalistes se savent affranchis. Leur modèle, lorsqu'ils ont travaillé sous le ciel d'Afrique ou de Constantinople, n'était-ce pas la bête humaine bien plutôt que l'homme? Or, le portrait est au contraire une évocation de l'homme policé, de la femme élégante et distinguée, de l'enfant imprégné de grâce et de naïveté. Quelle souplesse, quelle puissance vraie, quelle éducation d'artiste ne faut-il pas au peintre qui, s'étant pénétré des horreurs d'un marché d'esclaves, a le projet de nous transporter ensuite dans le salon d'une parisienne? Il ne semble pas cependant que la différence d'atmosphère soit jamais une gêne pour M. Benjamin-Constant. Ses portraits ne le cèdent pas à ses tableaux de genre ou d'histoire. Il se ressaisit avec aisance devant *Lord Dufferin*. Ai-je besoin de rappeler tout ce que l'artiste a su mettre de noblesse aristocratique dans cette toile si justement remarquée à l'un des derniers salons? Je ne parlerai pas davantage du *Portrait de Mme Benjamin-Constant*, une page hors de pair. Si la mort ne se fût trop hâtée, nous aurions aujourd'hui sous les yeux le portrait achevé d'*Ambroise Thomas*.

L'œuvre est ébauchée, et M. Rocheblave, un ami du maître, qui a vu cette toile dans son atelier, parle du fond de paysage « où s'évapore une minuscule Ophélie ». M. Rocheblave insiste avec raison sur l'heureuse idée de l'artiste qui ne s'est souvenu du portrait de Cherubini que pour ne pas tomber dans l'erreur à laquelle Ingres, l'habile maître, n'a pas su se soustraire. La muse de Cherubini fait ombre au personnage par son relief, son volume et, disons-le, par son réalisme, le mot, ici étant pris comme un dérivé de réalité. Une vision doit rester impalpable et ne point accuser ses contours avec tant de netteté. L'Ophélie que Benjamin-Constant a placée dans le voisinage de l'auteur d'*Hamlet* est une allégorie délicate, une apparition fuyante, une pensée à peine exprimée que l'œil de l'esprit perçoit dans les profondeurs vaporeuses du paysage danois.

Au surplus, notre artiste n'en est pas à trouver un de ces attributs charmants qui caractérisent un modèle. Nous avons encore présente à la pensée cette image de jeune fille, prestement drapée à la grecque, tenant une Victoire antique dans sa main d'enfant. N'était-ce pas la fille de Lord Dufferin?

Un autre portrait, celui-là même qui décide aujourd'hui de la médaille d'honneur, est exposé sous le titre de *Mon fils André*. C'est une œuvre du plus haut caractère. Le fils du peintre est vu de face, à mi-jambes, assis, les deux mains po-

sées sur la poitrine avec une symétrie pleine d'adresse et de naturel. On dirait que ces mains, d'un modelé très fin, aux doigts longs et fuselés, sont placées là pour comprimer les battements d'un cœur qui fermente d'enthousiasme. La tête est droite. Les yeux sont d'une franchise absolue. Les lèvres disent le calme intérieur. Le visage, dans son ensemble, est un type par la régularité des traits, la sérénité de l'expression. La chevelure, volontairement négligée, ajoute au caractère. Certains accents du front rappellent une figure célèbre de Gros. L'œuvre de Benjamin-Constant est faite de puissance et de sobriété. Le coloriste a su donner dans cette composition la mesure de son prestigieux talent, encore que la gamme dont il disposait fût restreinte. Et nous estimons que le peintre du Maroc et de Constantinople doit être deux fois honoré par cette médaille exceptionnelle que lui décernent ses pairs à l'occasion d'un portrait. Delacroix, qu'il est toujours permis de louer sans porter ombrage aux vivants, n'a point laissé de portraits que l'on puisse comparer à ses pages d'histoire. Plus heureux que son devancier, Benjamin-Constant nous séduit par des œuvres multiples et tellement différentes que les écrivains de l'avenir seront tenus de l'étudier sous les faces nombreuses où il se révèle à ses contemporains avec une maîtrise sans défaillance, et qui chaque jour grandit. 1896.

CHARLES BLANC

ÉCRIVAIN

Il y a quelques semaines, la France a perdu le plus éloquent de ses critiques d'art : Charles Blanc.

Ce n'est point le nombre de ses ouvrages qui autorise qu'on le place au premier rang, c'est le caractère de sa critique, les délicatesses de son style, l'éclat et la chaleur de sa parole.

Lamartine a dit un jour de Sainte-Beuve :

« Il s'est jeté dans la critique, cette puissance des impuissants. » Le mot est cruel, et Lamartine eut dû l'effacer après avoir écrit son *Cours de littérature*. Mais, qu'il soit juste ou non, appliqué à Sainte-Beuve et à la critique littéraire, il perd toute portée si on essaie de le justifier en songeant à Vasari...

Je voulais écrire Charles Blanc, et ma plume indiscrète vient de tracer le nom de Vasari. Soit, ne regrettons pas cette confusion, plus apparente

que réelle. L'homme qui vient de s'éteindre n'a-t-il pas été le Vasari de toutes les écoles? Pendant trente années, Charles Blanc a patiemment élevé ce monument aux proportions hors de pair qui s'appelle l'*Histoire des peintres*. Quatorze volumes in-folio, illustrés de planches innombrables, attestent le labeur immense de l'écrivain, la fière passion de l'artiste. Il a voulu que l'Italie ne fût plus seule au monde à revendiquer l'honneur de posséder l'histoire de ses écoles, il a voulu que cette histoire fût reprise et continuée jusqu'à nos jours pendant que les écoles des Flandres, de Néerlande, d'Espagne, d'Angleterre et de France recevraient l'hommage parallèle de sa critique et de son culte. Un éditeur courageux, M. Renouard, a eu foi dans l'amour élevé de Charles Blanc. De temps à autre, un ami s'est fait le collaborateur de l'architecte et a parachevé quelque partie de l'œuvre gigantesque, mais cette œuvre est la sienne.

On a maintes fois rappelé que Vasari n'a pas su garder une juste mesure dans les éloges qu'il adresse aux maîtres florentins. On ne reprochera pas à Charles Blanc d'avoir été partial envers l'école française. L'Italie tient plus de place que la France dans ses études, et si nous suivons l'économie de sa géographie d'art, l'école qu'il semble préférer aux maîtres de Bologne, de Venise, de Florence, de Milan, de Gênes, de Naples, de Ferrare ou de Lombardie, c'est l'école ombrienne et romaine.

Je ne sais rien de plus heureux et de plus vrai que le tableau gradué de la transformation de l'école ombrienne avec Raphaël à l'apogée de son génie. Charles Blanc a traité ce chapitre avec des nuances, un choix d'expressions, une poésie parlée qui ont la grâce d'un lever de soleil. L'école ombrienne nous apparaît dans son intimité recueillie, l'école romaine dans sa force et dans son éclat. Toutefois, si l'école romaine date de Raphaël, ce n'est pas du vivant de Sanzio qu'elle a pu atteindre à la plénitude de son expansion. Des maîtres comme Raphaël impriment à tout ce qu'ils touchent le sceau d'une personnalité dont leurs contemporains ne savent pas s'affranchir. Il faut qu'ils disparaissent pour que les esprits moins puissants se reconquièrent et s'abandonnent sans obstacle à la pente de leurs facultés et du tempérament national.

« Raphaël, a dit Charles Blanc, avait été dans Rome un athénien en qui reparaissaient les qualités exquises de l'art grec. La force en lui était toujours mariée à la grâce et la majesté à la douceur. Les dieux et les muses, les figures de philosophes et de héros qu'il avait peintes dans la chambre de la Signature, étaient conçues et dessinées comme elles auraient pu l'être par Polygnote sur les murs ou dans les tableaux du Poecile.

« Ce n'est qu'après la mort de Raphaël et dans la personne de son plus grand disciple, Jules Romain, que l'École prend une physionomie

absolument romaine. Les élèves de Sanzio, lorsqu'ils veulent s'inspirer de l'antique, se rapprochent des modèles que leur offrent les statues, les bas-reliefs et les frises de l'ancienne Rome, au fur et à mesure que ces modèles, enfouis depuis douze siècles dans la terre, en sont tirés par l'amour et la curiosité de ceux qui président à la Renaissance. Jean d'Udine renouvelle les arabesques et les grotesques qu'il a retrouvés avec son maître dans les excavations des thermes de Titus. Jules Romain, abandonnant le sentiment religieux qui avait triomphé dans l'école ombrienne, et qui, chez Raphaël, s'était associé sans mésalliance aux beautés de la nature et de la vie, Jules Romain semble converti au paganisme pur, et tous ses ouvrages sont désormais frappés du coin de l'antiquité, mais seulement de l'antiquité romaine, la seule, du reste qui fût bien connue alors, parce que la Grèce, tombée depuis le milieu du quinzième siècle aux mains des Turcs, restait fermée aux artistes italiens comme à tous les autres, et que Raphaël, faute de bien connaître l'art grec, avait été conduit à le deviner. Mathurin et Polydore de Caravage s'imprègnent et se pénètrent si bien du style antique tel qu'il est écrit dans les ruines de Rome, qu'ils finissent par ressembler eux-mêmes à des nourrissons de la louve qui allaita Romulus et Rémus. On dirait qu'ils ont fait descendre du haut de la colonne Trajane, dans leurs camaïeux, les figures muscu-

leuses et superbes de ces reliefs qui, en passant du bronze ou du marbre dans la peinture, conservent leur rudesse farouche, leurs formes énergiques et courtes, leurs mouvements ressentis, leur majesté héroïque, mais pesante. »

Ainsi marche rapide, sans tâtonnements, sans digressions oiseuses, la pensée de l'historien à travers ces grands in-folios, à l'aspect inquiétant, mais dont chaque feuillet projette sa lueur lumineuse. Trop souvent les historiens se font gloire de raconter des batailles, des usurpations, des écroulements de trônes, et le meurtre et les ruines.

Fracti bello, fatisque repulsi
Ductores Danaüm,

écrit le poète de Mantoue. Charles Blanc n'a voulu voir dans l'histoire de l'Europe que les conquête pacifiques et durables de la pensée. La science et ses découvertes ne l'ont pas retenu. Le Beau l'appelait, il s'en est enivré, et sa plume élégante a traduit les enchantements de son esprit.

Comme il était sincère, l'Italie fut pour lui un invincible aimant. Quelque élogieux qu'il se montre envers la terre de Rubens, de Rembrandt, d'Albert Dürer ou de Velasquez, c'est vers l'Italie que le ramène son intelligence du Beau.

Un jour, il prit le chemin de l'Italie avec un critique de ses amis. Ce critique était Paul de Saint-Victor, qui avait vécu autrefois à Rome.

Saint-Victor, grandi auprès de Théophile Gautier et de Delacroix, était devenu un coloriste sans pareil. Sa plume était un pinceau. Titien le subjuguait. Insensiblement, les deux amis prirent le chemin de Venise, et Charles Blanc a retracé dans un petit livre devenu rare, cette folle excursion de deux artistes, de Paris à Venise.

Antérieurement à l'époque dont je parle, lorsqu'il n'était encore qu'un jeune homme, l'écrivain d'art, en quête de sa vocation, avait voulu étudier la gravure. Quel maître fut le sien? Un Italien, Luigi Calamatta, né à Civita-Vecchia, et qui « avait reçu, — c'est Charles Blanc qui relève ce détail, — avec son compatriote Mercuri, autre fameux graveur, l'éducation gratuite que l'on donne à Rome à l'école Saint-Michel, entretenue par le gouvernement pontifical ». Nous trouvons ces lignes dans la nécrologie de Calamatta, publiée en 1870.

Il y a d'ailleurs dans la vie de Charles Blanc un fait caractéristique. Se sentant pressé de faire comprendre l'art, il débutait en 1845 par le tome Ier d'une *Histoire des peintres français au XIXe siècle*. Le volume parut chez Cauville, mais ce fut peine perdue pour l'éditeur qui n'obtint pas de l'écrivain la suite de son travail. Qu'est-ce que l'école française au dix-neuvième siècle lorsqu'on songe à Poussin? Que devient Poussin lui-même devant Michel-Ange? Sans renier les gloires de son pays, Charles Blanc

comprit ce qu'aurait d'étroit, de limité, de fragile, une histoire des maîtres vivants, et traçant à nouveau, sur une large toile, le plan de son œuvre admirable, il se remit au travail sans violence, sans parti pris, ne cherchant qu'à bien dire et à faire aimer ses dieux aimables.

Cependant, l'historien s'aperçut bien vite que la langue du critique d'art présente à celui qui la veut parler des difficultés singulières. L'art est lumière, c'est donc un contre-sens que de parler de l'art avec sécheresse, dans un style simplement correct. Est-ce que la langue des hommes est pauvre à ce point qu'un orateur ne trouve aux moments pathétiques des paroles plus vibrantes, des termes en harmonie avec la passion qui l'agite? De même qu'il y a gradation dans le sentiment, la parole qui est l'expression de la pensée ne connaîtra-t-elle pas cette gradation, ce mouvement, ce progrès, ce rythme ralenti ou précipité, image des pulsations du cœur?

L'orateur, l'écrivain connaissent ces ressources du langage pour traduire la pensée. Mais un acte, un fait se racontent; un discours, un livre se prononcent ou s'écrivent. Un tableau se voit. La langue des couleurs, la langue des sons, la langue parlée n'ont pas le même vocabulaire. Comment faire passer dans les mots, dans la phrase grammaticale, les éblouissements de la lumière?

Charles Blanc s'est posé la question, et, avec une adresse merveilleuse, c'est à la langue des

sons comme étant plus voisine de la langue parlée qu'il a demandé, non des notes, mais des images pour exprimer les impressions que fait naître l'œuvre peinte. Les couleurs sont apparues à ce maître de la plume comme une gamme aux tons graves ou légers, aux demi-tons assourdis ou sonores. L'éclat de la fanfare, une sonate en mineur lui servent de comparaison pour définir un coloris aux tons accusés ou fondus.

Et le mérite de Charles Blanc est de n'avoir pas surchargé son style en usant de ces images nouvelles. Néologiste, il parle en classique. Théophile Gautier avait le premier tenté de renouveler la langue du critique d'art, mais, en braconnier qu'il était, il avait pris de toutes mains et partout, des locutions étranges ou risquées qui empêcheront ses livres d'être universellement lus avant un demi-siècle.

Toute autre, croyons-nous, sera la fortune de Charles Blanc. Sa renommée ne peut que grandir. Ceux qui cherchent la saveur du beau se plairont dans la compagnie de ce guide instruit et de bon ton, à la langue claire, simple et châtiée.

Qui a connu l'homme le retrouve dans son style. Affable, plein de courtoisie, ne cherchant pas le faste, Charles Blanc avait le geste contenu, la parole lente et voilée. Il se plaisait aux entretiens sur l'art, et les aperçus ingénieux, les idées neuves abondaient sur ses lèvres. Son œil, d'une grande douceur et d'une vivacité pénétrante, fai-

sait oublier le débit monotone du penseur et de l'artiste, plus enclin à se recueillir devant les chefs-d'œuvre qu'à proclamer des vérités esthétiques en face d'un grand auditoire.

Deux fois directeur des Beaux-Arts, membre de deux Académies, professeur au Collège de France où la chaire d'esthétique et d'histoire de l'art fut créée pour lui, Charles Blanc n'a pas reçu de ces hautes fonctions l'éclat de son nom.

Il est avant tout écrivain d'art. Les honneurs dont on l'a comblé sur la fin de sa vie — car cet homme de travail n'a pas été un précoce favori de la gloire — nous apparaissent comme une récompense de son labeur sans trève, mais rien ne surpasse à nos yeux son âpreté souriante à s'acquitter d'une tâche quotidienne toujours accrue.

De même que nous l'avons vu prendre pour point de départ l'école française du dix-neuvième siècle et arriver à parler en maître plein de séduction, de toutes les écoles, depuis l'origine de la peinture jusqu'à nos jours, de même à une certaine heure le livre ne lui suffit plus, il lui faut un journal. La *Gazette des Beaux-Arts,* qui compte vingt-trois ans de vie et de succès, est sa création.

Historien des peintres célèbres, il s'étudie à parler de l'architecture, de la gravure en médailles, de la sculpture. David d'Angers, Duban, Dupré lui sont une occasion de rendre hommage à des hommes supérieurs et à des arts dont on

parle généralement avec trop peu de sens. Mais l'art qui a ses préférences, c'est la gravure à l'eau-forte. Il faut relire sans en rien oublier sa Lettre à Maxime Lalanne, que celui-ci a placée en tête de son *Traité de la gravure à l'eau-forte*, un chef-d'œuvre de clarté, qui n'a rien du livre scolaire et qui est un rudiment. La Lettre de Charles Blanc n'est pas une simple préface : c'est une apologie. Écoutons ce qu'il dit de Jules Jacquemart, afin de parler ensuite de Lalanne :

« Jules Jacquemart est un artiste unique en son genre; il fait dire à l'eau-forte ce que jamais elle n'a su dire. Il exprime, du bout de sa pointe, la densité du porphyre, le froid de la porcelaine, la surface caressante des laques de Chine, la transparente et impondérable finesse des verres de Venise, les reliefs et les creux de l'orfèvrerie la plus délicate, la plus menue, en ses fouillis imperceptibles, le poli du fer et de l'acier, les luisants, les reflets et jusqu'à la sonorité du bronze, le ton de l'argent et celui de l'or et tous les feux du diamant, et toutes les nuances insaisissables de l'émeraude, de la turquoise et du rubis. Je ne parle pas de vous, mon cher monsieur Lalanne, ni de vos eaux-fortes, où vous mariez si bien le style de Claude et la grâce de Karel Dujardin : vous prêchez d'exemple, et quand on ne verrait que les huit planches dont vous avez illustré vos leçons excellentes, on reconnaîtrait en vous, non seulement un professeur, mais un maître. »

Charles Blanc était une intelligence en quête de progrès et d'élévation. Critique, historien, il voulut être philosophe. Sa *Grammaire des arts du dessin*, tout imparfaite qu'elle soit, est le meilleur manuel où se trouvent résumés les principes de l'art. On fera mieux peut-être, on tracera des voies plus droites, plus directes vers le Beau, vers l'Idéal, mais le pionnier, le défricheur de ces terres inconnues à travers lesquelles on ne s'aventure pas impunément avec une ardeur juvénile si la science et le goût ne sont la boussole de l'explorateur, c'est Charles Blanc.

Ayant fermé ce livre qui a conquis à l'art tant d'esprits insouciants ou distraits, l'auteur de la *Grammaire* écrivit, du bout de son crayon, en se jouant, un volume ingénieux et d'une élégance tout aristocratique, sur *l'Art dans la parure et dans le vêtement*.

Mais l'art dans l'architecture, dans la statuaire, dans le vêtement est une chose palpable. Le philosophe vit de pensée. C'est pourquoi Charles Blanc se plaisait à dégager une pensée de l'œuvre d'art. Une page hors de pair dans cet ordre d'idées est le discours qu'il prononça devant l'Institut le 28 octobre 1874 sur les expressions de la lumière. La lumière a toujours été la grande attraction de son esprit. Énumérant les chefs-d'œuvre dans lesquels la lumière est le collaborateur éloquent de l'artiste, Charles Blanc vient à parler de la *Cène* de Léonard. « Com-

bien est touchante, dans le tableau de la *Cène,* la vue de cette campagne lointaine, éclairée des rayons mourants du soir, qu'on aperçoit par la fenêtre de la chambre où Jésus et ses apôtres sont réunis pour la dernière fois!.... » Ailleurs, dans ce même discours, il rappelle un souvenir romain qu'il emprunte, dit-il, à Winckelmann. « Les jeunes filles de Rome, lorsqu'elles étaient promises en mariage, se faisaient voir pour la première fois en public à leurs fiancés dans la rotonde du Panthéon, parce que le jour y pénètre par un grand œil percé au sommet de la coupole, et que ce jour d'en haut, qui leur arrivait adouci par les reflets tournants de la voûte, leur paraissait le plus favorable à la beauté. »

Pauvre grand homme! C'est à regret que nous cessons de parler de lui, et nous sommes bien forcé de dire le dénouement de la dernière heure. Cet historien des maîtres de la peinture, de ces génies dont les œuvres sont autant d'épopées radieuses à la gloire du Christianisme, n'a pas été consolé par l'Église pendant le long martyre de son implacable agonie. Plusieurs mois de torture ont marqué la dernière phase de sa vie. Et autour de lui des mains jalouses ont fait le vide. Il est demeuré seul aux prises avec le mal qui le dévorait. On a écarté de la couche du moribond le Dieu consolateur dont il avait si souvent tracé le nom avec respect, nous pourrions dire avec amour, car toutes les fois qu'un maître

a fait luire sur sa toile un reflet de l'incréé, la plume d'or de Charles Blanc a trouvé, pour exalter ce maître, des accents qu'un chrétien ne surpassera pas.

Non certes, dans les livres comme dans les discours de cet homme il n'y eut jamais rien d'athée.

Pourquoi donc emportez-vous furtivement le corps de ce penseur! Pourquoi des obsèques froides et sombres à cet amant de la lumière? Pourquoi des funérailles révoltées à cet écrivain dont l'esprit ne fut que mansuétude et que poésie? Pourquoi cette peur de Dieu sur la tombe du chrétien qui a dit : « L'art est religieux et moral. Il est religieux parce que le Beau est un reflet de Dieu même. Toute vérité enveloppée par une forme sensible et belle nous montre et nous voile l'infini; elle couvre et découvre tout ensemble l'éternelle beauté. L'art est moral parce qu'il élève l'âme et la purifie. »

Ces paroles méritaient d'être rappelées devant la foule passionnée qui avait suivi la dépouille de Charles Blanc. Un homme éminent, le vicomte Delaborde, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, le collègue et l'ami de l'écrivain d'art, s'est souvenu de cette définition de l'art, et il l'a fait entendre sur la tombe entr'ouverte du critique. Puis, afin de bien marquer la contradiction de ces obsèques succédant à cette vie, le secrétaire perpétuel ajoutait fièrement : « De

telles paroles, Messieurs, honorent trop la mémoire de celui qui les a dites pour qu'elles ne puissent être répétées avec à-propos, même à l'heure et dans le lieu où nous sommes; elles résument d'ailleurs des doctrines qui sont celles de la Compagnie au nom de laquelle j'ai l'honneur de parler. » A notre tour nous approuverons ce ferme langage, cette franchise, cet empressement courageux avec lesquels le représentant de l'Académie des Beaux-Arts s'est acquitté d'un acte de suprême convenance. Nous demandons que sur le monument funéraire de Charles Blanc, de l'historien de la peinture, de l'écrivain qui a fixé la langue du critique d'art, du philosophe si profondément épris de tous les problèmes ayant pour terme le beau, l'idéal, l'infini, le divin, on grave au-dessous de la croix du Christ, dont il a tant de fois parlé avec déférence et avec enthousiasme, les lignes éloquentes rappelées par le secrétaire perpétuel de l'Académie en la triste journée des funérailles.

1882.

PUVIS DE CHAVANNES

PEINTRE

Rien n'est plus flatteur pour un artiste qu'un livre fait avec conscience et mesure, dans lequel l'homme et l'œuvre sont l'objet d'une étude sérieuse. Cet hommage exceptionnel est rarement rendu, même aux plus dignes. M. Puvis de Chavannes, après un demi-siècle de labeur élevé, de constance, de foi robuste, a rencontré en M. Marius Vachon l'analyste délicat, sérieux, indépendant, bien préparé pour dire ce que fut le peintre et ce qu'il est encore à la grande joie des hommes désintéressés, soucieux de la gloire noblement conquise par un maître français. Et, pour venir en aide au critique, au biographe, MM. Braun et Clément ont prodigué, avec cet art qui leur est propre, les reproductions de peintures, de dessins, d'esquisses, au point que l'œil, à chaque page du livre, est également sollicité par l'estampe et le texte écrit.

L'estampe séduit et le texte enseigne.

M. Puvis de Chavannes est une haute figure de notre temps. Personne parmi ceux qui vivent aujourd'hui n'a été plus discuté que le peintre de *Ludus pro Patria*, et personne n'a montré dans l'épreuve ou devant la contradiction la sérénité, l'égalité d'allures qui toujours l'ont distingué.

M. Marius Vachon l'a dit en fort bons termes lorsque, dès le début de son ouvrage, il a cru devoir se justifier d'écrire sur un vivant. « Il est opportun et bienfaisant d'opposer aux pessimistes de l'heure présente la protestation éloquente de l'exemple superbe d'une vie publique, toute de volonté, d'énergie, de désintéressement et de foi, la vie d'un grand artiste français qui, depuis un demi-siècle, travaille et produit uniquement pour la satisfaction de sa conscience, pour l'honneur de son pays, et dont la saine popularité, après de longues années de luttes, prouve que la génération actuelle, en dépit des accusations portées contre elle, sait comprendre un tel œuvre et une telle vie. N'est-ce pas la mission de la critique de montrer tout cela et de le glorifier? » Certes, le rôle de la critique ainsi entendu ne peut être contredit. Les lettres ont pour but d'exalter le talent ou le carractère des hommes d'élite; or, en M. Puvis de Chavannes se rencontrent précisément ces belles facultés qui, trop souvent, s'excluent chez le même personnage.

Dirai-je l'un des traits saillants du caractère de l'homme? C'est un solitaire, un philosophe que beaucoup prennent de loin pour un orgueilleux; mais ceux qui l'approchent peuvent rendre témoignage de sa bonne grâce et de sa modestie. Son biographe a pris soin de nous mettre en garde contre l'excessive réserve du peintre lorsqu'il est amené à se juger lui-même.

« La fleur a des étamines et un pistil, un nombre et une forme marquée de ses pétales, dit Paul Bourget; l'abeille, qui s'engloutit dans la cloche parfumée du calice, ne compte ni ces pétales, ni ces étamines. Elle emprunte à la fleur juste de quoi faire son miel; et le botaniste, lui, sait tout de la plante, excepté l'art d'en jouir comme cette ignorante abeille. » En Puvis de Chavannes, il y a absence complète de toute passion intellectuelle qui n'est pas celle de la peinture. « Je suis ignorant, répond-il quand on l'interroge sur la genèse de ses compositions; je ne sais rien de la philosophie, de l'histoire, de la science; je ne m'occupe que de ma profession. » Et sa sincérité n'est pas discutable, si la réalité ne répond point exactement à autant de modestie. Est-ce à dire que l'auteur de *La Sorbonne,* du *Bois sacré cher aux Arts et aux Muses* et de *L'Enfance de sainte Geneviève* reste systématiquement indifférent à toutes les autres manifestations de l'esprit humain? Parmi tous les artistes contemporains, il est assurément un de ceux qui par

leurs goûts paraissent le plus mêlés au mouvement littéraire; à qui, relativement aux loisirs d'un travailleur aussi sérieux, les grandes œuvres de ce temps sont sinon familières, au moins assez connues pour qu'en dépit de ces déclarations il doive être tenu pour un lettré.

Ce n'est pas assez dire. M. Puvis de Chavannes est plus qu'un lettré : les sciences exactes ne lui sont pas étrangères. Il se ressent de la formation intellectuelle dont il a bénéficié à l'heure de l'adolescence, alors que son père le destinait à l'École polytechnique où il fût entré sûrement sans une maladie grave qui l'atteignit la veille de l'épreuve suprême. Il y a quelques années M. Puvis de Chavannes qui est membre du Conseil supérieur de l'École des Beaux-Arts recevait la visite d'un candidat à la chaire de mathématiques vacante dans cette maison. Le candidat dont je parle était lui-même un ancien élève de l'École polytechnique. Je tiens de lui qu'il demeura frappé de la conversation de M. Puvis de Chavannes. Ses connaissances techniques étaient aussi nettes, aussi étendues que s'il eût quitté la veille les salles du cours où il n'est pas entré depuis 1840.

A cette aménité qui rend si précieuses les relations du maître, à cette sévérité qui le porte à se juger lui-même en des termes excessifs s'ajoute une force d'âme des plus remarquables. Il y a deux sortes de proscrits, a dit un penseur, ceux que l'exil anéantit et ceux que l'exil retrempe pour

en faire des hommes supérieurs, plus grands que le malheur.

Oh! n'exilons personne, oh! l'exil est impie!

C'est un mot de Victor Hugo, mais sans doute les membres du jury chargés de l'admission des ouvrages au Salon entre 1852 et 1860 n'avaient pas lu le poète de *Mil-huit-cent-onze*, car ils prononcèrent systématiquement une sentence d'exil contre M. Puvis de Chavannes, et pas un mot, pas une ligne de récrimination ne peuvent être relevés à la charge du proscrit.

« L'ostracisme, écrit M. Vachon, dura neuf ans. Le futur auteur du *Ludus pro Patria* se trouvait, il est vrai, en très bonne compagnie. Les victimes habituelles de l'Académie, pendant cette période, sont : Delacroix, Jules Dupré, Barye, Troyon, Rousseau, Diaz, Millet et Corot. Qui se souvient aujourd'hui des noms de ceux qui les expulsaient? Ces années-là furent fécondes. En travaillant pour lui seul à vrai dire, n'ayant à subir aucune critique publique, Puvis de Chavannes pouvait poursuivre la réalisation de ses théories et se créer une personnalité. Alors, quand il rentre au Salon de 1861, avec *la Paix* et *la Guerre*, il s'impose si hautement, en dépit des haines persistantes. que le jury, qui la veille le refusait, dut lui accorder une médaille de deuxième classe; l'État fit l'acquisition du premier de ces tableaux. »

Cette page réconforte. Elle renferme l'évocation de l'épreuve traversée, du succès conquis, et M. Puvis de Chavannes nous apparaît en si noble milieu durant ses années d'ostracisme, que nous sommes tentés d'être fiers pour lui de l'injustice endurée. Mais prenons garde au mirage. Le voyageur qui gravit une montagne se trouve tout à coup enveloppé de ténèbres. Un nuage épais l'environne, le pénètre de ses froides vapeurs. Il marche avec peine. Sait-il s'il monte ou s'il descend? Reverra-t-il la lumière? A-t-il sur le front le sceau des prédestinés ou n'est-il pas déjà la victime du sort? Chaque pas qu'il fait ne le plonge-t-il point plus profondément dans l'abîme? Telles sont les perplexités de l'homme aux aspirations généreuses, à l'esprit enthousiaste qui, tout à coup, est privé d'air et de lumière. C'est en vain qu'on lui nomme ses compagnons d'infortune, hommes de sa trempe, ces noms prononcés dans l'ombre ne portent pas avec eux le présage assuré des prochains triomphes, et chacun de ces lutteurs, réduit à ses seules forces, peut se laisser prendre aux désespérances. Si donc M. Puvis de Chavannes n'a pas cessé de croire en lui-même pendant les années douloureuses où ses confrères le combattaient avec âpreté, où la critique, représentée par Edmond About, Charles Blanc, Castagnary, sonnait l'hallali contre le vaincu, c'est qu'une âme haute, sereine, apaisée, croyante, battait dans sa poitrine, et j'insiste, en

pensant à tous les vaincus de l'art ou des lettres, sur la grande leçon qui leur est donnée par le maître français si longtemps combattu et entravé dans sa tâche.

Au surplus, ne nous hâtons pas de saluer le succès obtenu en 1861 par M. Puvis de Chavannes comme décisif. Trente-cinq ans nous séparent de cette date, et, depuis trente-cinq ans, des peintres en renom, arrivés aux honneurs, à la fortune, ne cachent pas leur dépit en présence de la renommée noblement obtenue par le maître dont nous parlons. On m'assure que certains membres de l'Institut le dénigrent avec persistance pendant que leur confrère, M. Bonnat, sagement inspiré, demande au maître de décorer son hôtel et peint au même instant une toile magistrale où revit dans sa force et sa distinction M. Puvis de Chavannes. Rassurons-nous. *Doux pays,* la peinture murale de l'hôtel Bonnat et le portrait qui témoigne de l'affection réciproque des deux artistes survivront alors que les adversaires implacables du maître décorateur seront oubliés.

Les travaux demandés à notre peintre sont aisés à compter. Un homme qui, comme lui, s'est exclusivement consacré aux grandes décorations murales a besoin de larges espaces; il lui faut des palais, des musées, des temples et ces sortes d'édifices sont rares. M. Puvis de Chavannes en fait la confidence à un ami

dans une lettre récente, les commandes n'affluent pas dans son atelier :

« Pour moi, l'horizon est de plus en plus fermé; il n'y a rien à faire à cela que de lutter comme on peut contre l'oisiveté. Pour la combattre, j'ai essayé le portrait de mon vieil ami Benon; c'est un travail consciencieux qui me permet par moments de presque oublier que d'autres travaux m'eussent peut-être convenu. Dans tous les cas, ne fut-ce que pour montrer à la jeunesse prompte au découragement ce que peut devenir une carrière déjà longue et qui n'a été ni stérile, ni sans honneur, ma vie n'aura pas été perdue. »

A la bonne heure! Cette noble philosophie qui le caractérisa dès la première heure n'a rien perdu de sa puissance chez le maître parvenu à un âge avancé. Être un exemple réconfortant lui suffit.

Deux traits achèveront de le peindre. En 1872, il est élu membre du Jury. Charles Blanc, alors directeur des Beaux-Arts, invite le jury à user de la plus grande sévérité dans la réception des ouvrages. M. Puvis de Chavannes se souvenant de ses années d'ostracisme élève la voix et combat la thèse du directeur des Beaux-Arts. Celui-ci réplique et il est aisé de voir que l'assemblée se laisse convaincre par Charles Blanc. M. Puvis de Chavannes donne alors sa démission de membre du jury et redevient justiciable de ses

confrères de la veille qui refusent d'admettre au Salon l'une de ses toiles.

Bordeaux confie au maître la décoration de l'un de ses monuments nouvellement construit. C'est une bonne fortune promptement acceptée par le peintre, mais les Bordelais ont constitué une commission d'hommes capables, ou se croyant tels, qui entendent dicter au peintre non seulement le sujet, mais le plan de sa décoration. M. Puvis de Chavannes, sans bruit, sans humeur, avec dignité, décline l'honneur de travailler pour la ville de Bordeaux.

Et, cependant, personne plus que lui n'est désireux de voir une large place faite à l'art dans notre société moderne, personne plus que lui n'est justement effrayé des progrès absorbants de l'industrie au détriment des manifestations intellectuelles.

« Un soir d'été de 1889, raconte son biographe, après un dîner entre élèves de l'atelier Puvis de Chavannes, nous parcourions la galerie des Machines de l'Exposition, au Champ-de-Mars. Sous la lumière électrique, tous les engins divers qu'elle contient paraissent encore grandis; leurs mouvements, plus vertigineux; leurs bruits, plus formidables. J'étudie avec curiosité la sensation éprouvée par l'artiste à ce spectacle apocalyptique. Nerveux, fébrile, répétant sans cesse son geste habituel de surprise douloureuse, — les deux mains jointes à

hauteur de l'épaule gauche — il s'écrie tout à coup énergiquement : « Mes enfants, il n'y a plus d'art à faire. Comment un peintre, un poète pourrait-il lutter avec cela d'influence sociale, de puissance sur les imaginations? Allons-nous-en? » Et il disparut. Nous ne pûmes le rejoindre dans l'obscurité des allées extérieures. Le lendemain, dans l'inquiétude de quelque accident, nous allâmes tous prendre de ses nouvelles à son atelier. « J'ai été malade de cette visite, nous répondit-il, j'en ai eu le cauchemar toute la nuit. Qu'allons-nous devenir, nous artistes, devant cette invasion d'ingénieurs et de mécaniciens? »

Le maître ne se borne pas, il s'en faut, à ces pronostics inquiétants. Il sait quelle est la source des grandes œuvres, il sait combien la nature est accueillante à ceux qui l'interrogent avec amour, et il ne cesse d'être en colloque avec la nature. Empruntons-lui cette lettre qui nous permet de le suivre dans la composition de ses pages si justement pensées :

« Je suis parti, le lundi 25 août, pour Honfleur, où je suis resté dans les plus précieuses conditions morales jusqu'au vendredi 5 septembre. Là, travail de tête, travail des yeux, récoltes d'effets, et, brochant sur le tout, évocation en moi-même des figures appelées à compléter la composition. Une fois tout ce monde tiré du néant, entrevu, et les places indiquées, j'ai dû rentrer à

Paris pour demander à la nature son autorisation de marcher sûrement. Elle m'a donné raison; et, comme elle est sensible aux avances qu'on lui fait et au respect qu'on lui témoigne, elle m'a fait bonne mesure. »

Et maintenant, vais-je tenter la description de ces vastes peintures qui, en dépit du parti pris, ont fait pour jamais illustre le nom de M. Puvis de Chavannes? Ce serait reprendre la tâche spontanément acceptée par Théophile Gautier, Banville, Paul de Saint-Victor, de Calonne, les hardis défenseurs du maître. J'omets un nom, celui de Meissonier, qui ne craignit pas de dire en comparant les décorations murales de plusieurs peintres contemporains : « Il n'y a que Puvis de Chavannes qui se tient; pour tous les autres, il faudrait dorer le monument. » Je n'appellerai point mon lecteur à Amiens, à Marseille, à Lyon, à Poitiers, à Rouen, à Boston, où le maître compte des œuvres du plus haut style. Le voyage serait long et les magnifiques estampes de MM. Braun et Clément rendent cet exode inutile. Nous avons sous les yeux ces pages impérissables. D'ailleurs, à l'Hôtel de Ville de Paris, à la Sorbonne, au Panthéon, M. Puvis de Chavannes domine et impose à tous. Je m'en voudrais de ne pas nommer ici M. le marquis de Chennevières, l'ancien directeur des Beaux-Arts, qui eut l'honneur de confier à M. Puvis de Chavannes le superbe polyptique du Panthéon. L'attente du di-

recteur des Beaux-Arts ne fut pas trompée. *L'Enfance de sainte Geneviève* est une composition digne de Poussin. J'ai nommé le vrai maître de M. Puvis de Chavannes. Il est, en effet, parmi nous, le disciple attentif de l'auteur du *Testament d'Eudamidas*. Le soin, la science qu'il apporte à composer ses décorations murales relèvent d'une étude patiente des lois primordiales de la peinture. On est d'accord pour saluer dans le grand artiste qui nous occupe un penseur; or, on désigne volontiers Poussin sous l'appellation flatteuse de peintre philosophe. Tous deux appartiennent par l'esprit à la même famille; ils sont de même race; et le sang de l'aïeul circule dans les veines de son descendant. M. de Chennevières, s'il lit ces lignes, ne me démentira pas, car je me souviens encore, à vingt ans de date, de l'enthousiasme avec lequel dans la salle Melpomène à l'École des Beaux-Arts il proclamait M. Puvis de Chavannes officier de la Légion d'honneur. C'était en 1877. Déjà les peintures du Panthéon forçaient les plus acerbes à cesser leurs attaques injustes, et, devant ce triomphe attendu, le marquis de Chennevières se montrait radieux. Les artistes exposants, les élèves de l'École étaient présents. Le directeur des Beaux-Arts donna l'accolade au nouvel officier avec une effusion qui souleva des applaudissements unanimes et, ne sachant sans doute où prendre l'écrin traditionnel, M. de Chennevières arrachait de sa

boutonnière sa propre rosette qu'il attachait à l'habit de M. Puvis de Chavannes.

L'une des récentes compositions du maître, destinée à l'Hôtel de Ville, représente *Victor Hugo offrant sa lyre à la Ville de Paris*. La scène est juste et de grand aspect. Elle se justifie par les odes nombreuses du poète à l'honneur de Paris, mais il me plaît de voir dans cette peinture un hommage rendu à l'homme de génie qui a signé ces vers dont j'aurais pu me servir en guise d'épigraphe lorsque j'ai résolu d'écrire sur Puvis de Chavannes :

Ceux qui vivent, ce sont ceux qui luttent; ce sont
Ceux dont un dessein ferme emplit l'âme et le front;
Ceux qui marchent pensifs, épris d'un but sublime;
Ceux qui d'un haut destin gravissent l'âpre cîme,
Ayant devant les yeux, sans cesse, nuit et jour,
Ou quelque saint labeur, ou quelque grand amour.

1896.

RICHARD MANDL

COMPOSITEUR

« Vous avez en vous la matière dont on fait tout : la Jeunesse. Profitez-en. » Ainsi s'exprimait Lamartine dans une lettre intime adressée à un poète de dix-huit ans. Richard Mandl n'a pas encore franchi l'âge heureux qui précède la maturité. A-t-il trente-cinq ans? Et ses œuvres originales, variées, personnelles, remplies de séduction justifient la belle sentence du poète. Richard Mandl a profité de la jeunesse, « cette matière dont on fait tout, » pour se créer des droits à l'admiration de ses contemporains en prenant place dans le cortège des hommes supérieurs qui demain seront des maîtres.

Vouloir est une force, mais la seule volonté ne fait pas l'artiste. Les qualités natives, le don doivent apparaître et se manifester avec quelque éclat chez l'enfant qui plus tard saura répondre consciemment à ses aptitudes en les dévelop-

pant. Sous ce rapport, l'enfance de Richard Mandl fut révélatrice. « Il n'avait pas sept ans, a dit un de ses biographes, qu'il improvisait des mélodies et, de ses doigts d'enfant, tentait déjà de les écrire. » Salutaire précocité. Tout homme est un être enseigné ; or, nous n'obtenons la leçon de nos aînés que dans la mesure où nous allons au-devant de leur sollicitude par le témoignage de capacités indiscutables. Mandl, né à Brossnitz, en Moravie, vint à Vienne de très bonne heure et c'est au Conservatoire de cette ville que des éducateurs renommés lui apprirent la grammaire de l'art. Chaque langue a sa syntaxe. La langue musicale ne fait pas exception. Sans doute, il appartient aux maîtres d'accroître le vocabulaire, d'ajouter aux dialectes parlés jusqu'à eux, mais de pareilles conquêtes sont toujours rares et supposent chez l'homme de génie qui les réalise une science approfondie de la technique, des règles en vigueur dans le domaine où s'exerce son activité. La formation de Mandl fut rapide et brillante. Lauréat sans rival des concours d'école, il était l'orgueil de ses professeurs qui se faisaient fête de le garder auprès d'eux. Vienne avait l'œil sur lui. On le nommait, il était connu, alors qu'il n'était encore qu'un disciple et, tout à coup, par une résolution soudaine, Mandl échappe à ses guides, avant même d'avoir conquis les plus belles couronnes que leurs mains lui tendaient, et il vient à Paris.

Ceci se passait en 1885. Depuis lors, la France est restée la patrie d'adoption de Richard Mandl.

Quelle explication donner à cet exode? Je soupçonne le lauréat du Conservatoire de Vienne d'avoir voulu se soustraire à des applaudissements prématurés, dont la sincérité devait être fatalement altérée par la sympathie qu'on lui témoignait. Il eut la pensée toute virile de s'expatrier, pour mieux échapper à toute complaisance. Il s'était rendu compte du péril des succès précoces et avait voulu se placer en face des difficultés de la vie sur une terre étrangère, afin d'être tenu de donner sa mesure. Bien lui en prit. Mais, à l'exemple des anciens qui jamais ne quittaient leurs foyers sans avoir enveloppé dans un pli de leur toge les précieuses effigies de leurs divinités domestiques, Richard Mandl avait emporté ses dieux.

Dirai-je leurs noms? Les dieux de notre artiste s'appellent Sébastien Bach, Mozart, Beethoven, Brahms, Wagner. Tous l'ont inspiré. La logique de leurs œuvres impérissables l'a frappé. C'est à eux que Mandl est redevable de ces développements raisonnés d'une pensée musicale qui constituent la trame élégante et forte des compositions du jeune maître. Où chercher une originalité plus persistante, un style plus noble, toujours nuancé de mélancolie, une mélodie plus imposante, une harmonie plus drama-

tique qu'on ne les trouve dans l'œuvre de Bach? Le récitatif n'a pas de secrets pour lui. Ses cantates, son oratorio de *la Passion* semblent conçus d'un seul jet, en dehors de toute préoccupation qui puisse être une gêne pour le compositeur, et cependant personne ne s'est montré plus docile que Bach à suivre les paroles qui s'imposent à lui. Les exécutants qu'il met en branle sont légion. Les masses chorales et instrumentales obéissent à ses commandements sans que la discipline qu'il leur inflige trahisse l'effort chez le guide invariablement précis, audacieux et sûr de ces foules sonores.

Si Sébastien Bach a pour muse la mélancolie, Beethoven est poète dans la plus ample acception du mot. Il a l'audace et les coups de tonnerre des lyriques. Son génie est fait de grandeur. Lui aussi ne connaît pas d'obstacle lorsqu'il s'agit de montrer les ressources d'une instrumentation puissante. L'abondance de ses conceptions fait songer à la plénitude du génie s'il pouvait être donné à l'homme de marquer la limite où s'arrêtera la pensée des générations à venir.

Que parlé-je de plénitude si tout d'abord je n'ai nommé Mozart? N'est-il pas le plus opulent et en même temps le plus parfait des maîtres? De défauts, de lacunes, Mozart n'en a pas. Je ne sais quoi de riche et d'achevé distingue ses moindres ouvrages. L'inspiration l'accompagne

dans toutes ses conceptions, mais un sens droit, délié, fait de logique et de simplicité revêt d'un manteau de lumière les hardiesses du maître et tempère ce qu'elles auraient d'abrupt sans ce complément.

Tout autre est Wagner. Celui-ci n'a pas en vue l'impeccable pondération de Mozart, mais dans ces heurts, dans ses élans, Wagner émeut par la puissance et le feu. Il a pour lui l'ampleur, la science orchestrale portée à un très haut degré. La passion, chez lui, a des accents d'un mérite inégal, mais il trouble et subjugue l'esprit par des cris soudains, une connaissance du cœur qui est la marque d'un rare talent.

De tous les maîtres, dont Mandl ait voulu se pénétrer, un seul est vivant, c'est Brahms. Vienne est fière de lui. Ses sonates, son *Scherzo*, ses romances surtout l'ont rendu presque populaire en Autriche. La lucidité, la décision dont il fait preuve, l'inspiration soutenue, le style élevé qui ont assuré le succès de ses compositions empêchent qu'on l'oublie à l'heure actuelle, et son œuvre offre un exemple qu'il serait imprudent de dédaigner lorsqu'on s'est orienté soi-même vers la chanson.

C'est le cas de Richard Mandl. Je ne vous ai pas dit, en effet, qu'un nombre infini de dieux inconnus, de maîtres anonymes ont eu leur part d'influence sur le talent de l'artiste qui nous occupe. Les chansons populaires de France et

d'Allemagne ne cessent d'être pour lui une source d'inspiration. Combien de ces chefs-d'œuvre écrits par des rapsodes innommés sont des modèles de simplicité, de mélodie suave, d'émotion pénétrante! Admirateur enthousiaste de ces refrains gardés par l'âme d'une nation et fidèlement transmis de siècle en siècle, sans le secours de la plume ou de l'instrument, Richard Mandl a voulu étudier dans son évolution son demi-compatriote Jean Brahms, afin de suivre une voie parallèle où il ne cessât d'être original. *La Mort des Roses*, pour chœur de femmes, solo et orchestre; les recueils, sur paroles allemandes de Storm, Eichendorff, Rosegger, etc.; les Romances pour violon, pour violoncelle, *Caprizzio*, les *Légendes d'amour*, sur des paroles de Charles Vignier; les Chansons de *la Dévote Marquise*, des *Courlis*, d'*Yvonne la simple*, du *Jouvenceau, Oubli vient, peine s'en va, Triste chanson, Pour ceux qui pleurent, Mélodies élégiaques* forment un premier groupe de compositions dans lesquelles Richard Mandl se montre tour à tour ému ou satirique, poignant ou léger, avec un art fait de finesse, d'observation et de science élevée. La distinction n'est jamais absente des conceptions de l'artiste et telle de ses œuvres, comme l'*Amour endormi*, pour deux voix de femmes, chœur et orchestre, est empreinte d'une poésie intime du caractère le plus délicat. La *Ber-*

ceuse à l'enfant mort, avec ses invocations : « Qui sait ce que le délire » et « Toujours insouciante » est une aspiration puissante vers le bonheur dans l'au-delà. Ce n'est plus de Brahms que se rapproche une telle page. Le choral qui termine la *Berceuse* fait songer à Sébastien Bach. N'est-ce pas ce maître qu'il convient de nommer lorsqu'on a pu juger du soin scrupuleux que met Richard Mandl à traduire dans son style éloquent la pensée du poète dont il a fait son collaborateur?

Je passais un jour par l'avenue Niel. Le bruit d'un piano touché par une main d'artiste m'attira. J'entrai. J'étais chez Richard Mandl. L'homme est de taille moyenne. L'allure est jeune. La tête vit et pense. L'œil rayonne de lumière enveloppante Le front est vaste, ombragé par une chevelure bien fournie. Les lèvres toujours souriantes, disent la franchise du cœur, la droiture de l'esprit. L'intérieur de l'artiste est d'un goût absolu. Son luxe, ce sont deux pianos et un orgue, quelques meubles sculptés, des portraits, deux bustes : Mozart et Beethoven, plus un fragment du haut-relief de Rude qui décore l'Arc de l'Étoile. Ce fragment, un simple moulage, est la tête du soldat placé au centre de la composition du *Départ* et qui se retourne vers la Patrie comme pour affirmer du regard sa pleine adhésion aux appels de la déesse. Je ne sais pourquoi je me plaisais à voir dans ce moulage une

sorte de symbole. A mesure que Richard Mandl s'affirme davantage sur la terre de France, ne semble-t-il pas qu'il doive se retourner souvent vers sa première patrie, l'Autriche, où il s'est instruit, et qui lui a demandé d'être grand? Mais je m'attarde. Le jeune maître veut me faire fête. Il est à son piano et, pendant que ses mains fiévreuses font vibrer l'ivoire, il me chante sa dernière romance : *Ce que m'ont dit les flots :*

Le flot m'a dit : Esprit superbe,
Qui mets ta gloire à tout oser,
Vois l'algue verte, ce brin d'herbe,
Que je berce sans le briser !

O toi que chaque heure dévoile
Incapable de compatir,
Vois, à l'horizon cette voile
Que je porte sans l'engloutir.

Être chétif et périssable,
Trop faible pour être clément,
Vois, j'ai pitié du grain de sable
Que je baigne éternellement.

Esprit inquiet et rebelle,
Cesse de te croire un banni :
C'est pour toi que ma vague épèle
Les syllabes de l'Infini.

Je ne sais ce que ces stances auraient inspiré à tout autre que Richard Mandl, mais ce que je puis affirmer, c'est qu'il a souligné chaque image, chaque mot du poète en l'illuminant de

son verbe harmonieux. Telle phrase musicale donne le frisson, telle autre emporte l'esprit hors du créé.

Richard Mandl est un prodigue. Il est vrai qu'il risque peu de s'appauvrir en se multipliant devant ses hôtes. Deux strophes lui ont suffi pour qu'il traçât une page magistrale du plus puissant effet. J'en ai noté les paroles pendant que l'artiste me les chantait en s'accompagnant lui-même :

Ainsi que la femme après elle
Laisse un parfum qu'on nomme amour;
Ainsi que l'aigle ou l'hirondelle
Laissent leurs plumes tour à tour;

Ainsi que le temps qui s'envole
Nous laisse l'hiver ou l'été :
Poète à la sainte parole
Passe en laissant la liberté!

Je prédis à cette page un succès durable. Le musicien s'est montré supérieur dans l'interprétation des vers que nous rappelons ici. Mais peut-être sera-t-il peu satisfait de notre indiscrétion? Nous le dénonçons comme exécutant. Or, voici que, fortuitement, quelques lignes d'Armand Silvestre, écrites en 1891, tombent sous nos yeux :

« Très moderne, audacieux même, Richard Mandl n'appartient à aucune tradition d'école. Il n'est pas de la chapelle de Bayreuth, bien qu'il en

adore le dieu avec une ferveur enthousiaste. Et son culte a d'autant plus de prix qu'il est des rares sachant vraiment lire dans l'évangile. Bien qu'il lui déplaise d'être loué comme exécutant, ce m'est un devoir de dire que nul n'interprète, au piano, Wagner avec une maëstria comparable à la sienne, avec une profondeur et une sérénité d'impression plus communicatives. Il est certainement de ceux qui propagent le plus la bonne parole, rien qu'à la façon parfaite dont ils la comprennent et dont ils la répètent. Il n'appartient pas à la folie wagnérienne, mais à l'admiration raisonnée d'un des plus admirables génies de l'humanité. »

Cette dernière ligne trouvera des contradicteurs. Wagner est encore discuté dans notre pays. Mais n'oublions pas qu'Armand Silvestre n'est aussi absolu dans l'éloge de l'auteur de *Lohengrin* qu'après avoir appris à le goûter en compagnie de Richard Mandl. Le talent de l'interprète aura fait plus pour le maître de Bayreuth que les controverses ou les dithyrambes : il lui rallie des intelligences prévenues par la puissance et la séduction de son jeu.

L'écrivain que nous citions tout à l'heure nous conseille de demander à notre artiste « quelques-unes de ces danses viennoises imprégnées d'un sentiment tzigane si poignant, d'une mélancolie et d'une gaieté si vibrantes tour à tour. » Armand Silvestre nous avertit que les auditeurs de

ces compositions « sentiront frémir un peu de cette terre de Bohême dont les fantaisies nous jettent en de si étranges enchantements et qui remplissent le chemin d'ironiques et amoureuses chansons ». On ne saurait mieux dire. Le *Moment musical*, le *Carnaval*, la *Valse sérieuse*, pour ne citer que des pages achevées de la série des danses viennoises, se distinguent par une orchestration pittoresque, alerte, riche en épisodes imprévus et d'un charme particulier.

Je n'en finirais pas si j'entreprenais de tout rappeler. Un *Ave Maria*, des *Litanies* avec chœurs, un *Offertoire* pour orchestre à cordes, harpe et orgue, une *Marche solennelle*, une *Orientale* et mainte autre composition mériteraient d'être analysées, car Richard Mandl n'a cessé de produire depuis plus de dix ans. Mais je n'ai rien dit encore, et je me le reproche, d'un opéra-comique en un acte, la *Rencontre imprévue* dont l'artiste a écrit la partition sur un poème de M. Larsonneur. Les théâtres de Prague, de La Haye et de Rouen ont joué cette œuvre avec un succès soutenu. L'ouverture, un duo d'amour, un madrigal, le final donnent à cet acte unique un caractère exceptionnel. Ici, c'est une symphonie finement conçue; là, c'est la passion qui parle; ailleurs, c'est l'enjouement qui déride l'auditoire; et partout la jeunesse, la couleur, le mouvement, la vie se trahissent avec une abondance, une nouveauté d'heureux augure.

Quand il le voudra, Richard Mandl sera maître de la scène. Il a le souffle dramatique.

L'artiste prépare en ce moment un drame lyrique, tiré de *Parthénia*, de Silvestre, et dont le scénario est de M. Estaunié. Ce drame comportera trois actes et quatre tableaux. Le théâtre de Prague est impatient de prêter sa publicité à cette œuvre importante qui, au dire des initiés sera supérieure à tout ce qu'a produit jusqu'ici Richard Mandl. Le poète de *Parthénia* n'a pas craint d'écrire à ce sujet que « jamais il n'a rencontré une traduction aussi fidèle, aussi fraternelle de sa pensée chez aucun autre compositeur ». Il faut l'en croire, et, nous l'avons vu, ce respect des paroles fut aussi la caractéristique du talent de Sébastien Bach. Mandl suit les hautes traditions.

Mais si je n'ai rien entendu de *Parthénia*, il m'a été donné d'applaudir *Griselidis*. Rappellerai-je le prologue avec la « Marche des Croisés », le « Chant provençal », « Tristesse », « Alleluia », autant d'épisodes saisissants où les voix alternant avec l'orchestre émeuvent et passionnent les délicats? A diverses reprises, Lamoureux a voulu servir ce régal à son public. En juin 1896, au Trocadéro, Louis Pister inscrivait *Griselidis* dans le programme d'un concert où il faisait entendre des morceaux de choix de Saint-Saëns, Massenet, Widor. Quel ne fut pas l'effet du chant provençal interprété par Mme Boidin-Puisais?

En Provence, au matin vermeil,
Un berger, sous le clair soleil,
Dit à sa belle :
Regarde! tout aime ici-bas,
Comment ne te lasses-tu pas
D'être rebelle?

Des nids cachés sous les buissons,
Monte au ciel un vol de chansons
Folles et douces;
Regarde les agneaux légers
Bondir sur le seuil des vergers,
Parmi les mousses...

Ici la voix humaine fait place aux voix sans nombre de l'orchestre qui exécute une pastorale, et, pendant un instant, Griselidis, simple bergère, apparaît à l'œil de l'esprit dans l'humilité de sa vie champêtre; puis, la poétique incantation de Mme Boidin-Puisais précise, sans appuyer, le caractère de l'amoureux appel :

Seul, mon cœur ignore ici-bas
La douceur des charmants combats
Où l'on se donne;
Sous la fraîcheur des bois, viens donc,
Et, demain, demande pardon
A la Madone!

Un chœur d'anges suit immédiatement le Chant provençal, c'est un *alleluia* triomphant et sonore, avant-goût des fanfares célestes, car l'impression que fait naître *Griselidis* sous des formes variées, avec des accents joyeux ou

tristes, est celle d'une échappée dans des sphères lumineuses où le terrestre n'atteint pas.

Certes, je n'ai point oublié le puissant effet de l'audition de juin au Trocadéro. Le concert était donné au profit d'un hôpital de Paris. Je ne l'ai pas dit, Mandl se prodigue sans compter en toute circonstance. Aussi, pour reconnaître le concours dévoué que cet étranger apporte à la France, le Gouvernement s'est-il empressé de lui décerner récemment les palmes d'officier d'Académie. Tout le succès du concert dont je viens de parler fut pour Richard Mandl. *Griselidis* avait permis d'apprécier le talent, la logique avec lesquels il sait poursuivre l'exposition d'une pensée. Un bon juge, M. Levin, écrivait un jour : « Les pensées de Mandl s'enchaînent comme les membres d'une architecture fine et solide. » C'est le bien connaître que de le juger ainsi. La finesse, l'intimité caractérisent ses compositions dans lesquelles l'artiste évite soigneusement tout éclat qui ne serait pas motivé par la vivacité d'un sentiment bien défini. Supérieur à la plupart de ses contemporains par le respect de son art poussé à un extrême degré, la sincérité jalouse de l'expression musicale en constant accord avec l'idée qu'il s'agit de traduire, notre artiste s'il se surveille, atteindra promptement au laconisme, à la concision qui saisissent l'auditoire, désarment la critique et marquent l'heure d'une maëstria hors de pair.

A diverses reprises il est question de Bach dans ces pages. On raconte que Mozart, à l'apogée de sa gloire, vint un jour à Leipsick. Doles était directeur de musique à l'École Saint-Thomas. Il résolut de fêter Mozart et, le dimanche qui suivit, il fit entendre au maître une cantate d'église composée par Bach. L'effet surpassa l'espérance de Doles. Il reçut de Mozart cet aveu : « Grâce aux ciel, voici du nouveau et j'apprends ici quelque chose ! » Mais ce n'était pas tout. Mozart voulut emporter la partition de la cantate qui l'avait si vivement ému. La partition n'existait pas. Bach avait négligé de l'écrire; par contre, on possédait les parties séparées. Mozart s'en saisit et, les disposant autour de lui sur des chaises, on le vit porter rapidement les yeux d'une partie à l'autre, et c'est ainsi qu'il reconstitua la partition d'un chef-d'œuvre de Bach.

A l'exemple de Mozart, je me suis muni de quelques compositions, parties séparées de l'œuvre de Richard Mandl. Je les ai disposées devant moi, sur ma table de travail; mes yeux n'ont pas cessé de lire ces feuillets tracés par un artiste très personnel. Toutefois, je ne me flatte pas d'avoir su rapprocher ces morceaux épars au point d'en faire une partition. Mon lecteur, sans doute, connaît maintenant quelque chose de l'artiste dont je viens de parler, mais ce que j'en ai dit n'équivaudra jamais à l'audition d'un de ses ouvrages.

1896.

P. V. GALLAND

PEINTRE

M. de Loménie a dit de l'auteur d'*Atala* : « Paraître sous un beau jour devant la postérité, voilà la pensée dominante de toute la vie de Chateaubriand. » Il ne semble pas que le peintre Pierre-Victor Galland ait eu cette préoccupation; mais, telle est la force de la conscience dans le génie, que depuis sa mort, survenue le 30 novembre 1892, Galland n'a fait que grandir. La postérité lui épargne le commun naufrage par lequel passent toutes les renommées. Nulle vengeance des vivants contre ce disparu de la veille; que dis-je? C'est d'une main secourable que la critique, l'histoire et l'art se penchent à la fois vers son œuvre, sa personne, sa gloire. On le veut illustre, et ce n'est que justice. Dans sa droiture, sa modestie, l'homme a négligé de soigner son nom. Le succès ne l'a pas tenté. Robuste, mais docile et réservé, Galland s'est appli-

qué à cacher sa force. Ses études, ses belles et innombrables études, qui donc en a eu le soupçon? De son vivant, personne. Ses meilleures pages, qui les a vues? Quelques privilégiés. Son tempérament, son génie, le mot n'a rien d'osé, qui en a eu la juste notion? A peine quelques hommes de pensée en mesure de bien marquer les lois du décor.

Et voilà qu'une sorte d'explosion de louanges accompagne le nom de Victor Galland, pour peu qu'on le prononce. Chacun se sent coupable d'indifférence, sinon d'ingratitude envers le prestigieux artiste qui, n'étant plus là pour faire bonne garde autour de ses portefeuilles, se révèle à nous dans l'opulence, la variété, la finesse, l'élévation, le charme exquis de ses conceptions heureuses.

Le premier hommage lui est venu d'un ami. C'était au cimetière Montmartre, le jour des obsèques, en la matinée pluvieuse et froide du 2 décembre 1892. Charles Gounod était là. Mais un témoin de la jeunesse de Galland, Jules Baget, un poète octogénaire, s'y trouvait aussi. Baget n'avait plus que quelques semaines à vivre. On le vit s'avancer tremblant vers la tombe de Galland, et d'une voix pénétrée prononcer des strophes toutes vibrantes d'enthousiasme et d'affection juvénile.

Qui de nous ne se souvient encore de cette évocation touchante des années de détresse et d'espérances du maître :

Tu vivais sous les toits, dans un vieux pigeonnier,
Et là, tu me disais : « Ah ! ces décors ! Regarde !
« J'ai fait un paradis de mon humble mansarde,
« Et je trouve un palais quand je monte au grenier. »
Et tes jours s'égrenaient gaiement, comme un rosaire
D'où s'échappe un parfum enivrant et divin.
Et tu chantais un hymne à ton riant matin,
Illuminé par l'art qui dorait ta misère.

Qui de nous n'a gardé dans un pli de sa pensée cet adieu du poète étouffé par ses larmes :

Je te parle, Galland, et ton corps endormi
Reste sourd et muet au cri de mes entrailles ;
Mais pour l'âme, il n'est pas de mort, de funérailles ;
Et tu souris, là-haut, aux adieux d'un ami.

D'autres voix s'élevèrent sur la tombe béante, aucune ne frappa plus les nombreux amis accourus aux obsèques de Galland que ne l'avaient fait les vers de Baget.

Une année s'écoule. La presse parle de lui. Le public léger qui vaguement avait appris son nom le répète avec gravité, avec respect. Un critique éminent, M. de Calonne, écrit à son sujet :

« Pierre Galland avait épuisé à peu près toutes les hautes récompenses promises aux arts en France et à l'étranger. Il était officier de la Légion d'honneur depuis 1883, et ce dont on peut s'étonner, c'est qu'il ne fît point partie depuis longtemps de l'Académie des Beaux-Arts. Évidemment, il a manqué à l'Institut. »

On pressent à cet hommage la revanche d'une haute personnalité. Puis, voilà que les portes du palais des Champs-Élysées s'ouvrent toutes grandes, et plus de deux mille œuvres, dessins, maquettes, peintures, aquarelles, lavis développent leurs frises souriantes ou sévères sur les parois de galeries sans fin. Cet entassement de créations originales porte un seul nom. C'est Galland qui en est l'auteur. L'étonnement gagne de proche en proche. On s'accuse, on se repent, on admire. Un historien d'art appelé à marquer le caractère de cette exposition a très bien dit : « Ce qu'on nous montre de lui aujourd'hui, et ce qui nous le fait paraître si grand, n'est que la partie dédaignée de ses travaux. L'autre moitié, celle à laquelle il a tout sacrifié, demeure attachée à jamais aux murs des églises, des hôtels, des palais. Elle reste disséminée dans les capitales de l'ancien et du nouveau monde, à Madrid, à Londres, à Stuttgard, à Pétersbourg, à Vienne, à New-York; à Paris même, c'est à l'église Saint-Eustache, au Panthéon, à l'Hôtel de Ville, à l'Élysée, à la Sorbonne, qu'il faut aller l'étudier, ou dans les nombreux hôtels qu'il a décorés pour MM. Aguado, Parent, Sédille, Mme de Cassin, etc. »

Ces lignes sont de M. Henry Havard. A peine avions-nous lu l'annonce de l'exposition Galland que le palais des Champ-Élysées se dépeuplait des études du maître. Des enchères fructueuses

témoignèrent aux heureux possesseurs de ce patrimoine exceptionnel de l'intérêt croissant qui s'attache à l'œuvre sans lacunes de l'inépuisable créateur. Pendant ce temps, M. Gérôme, peintre et sculpteur, s'inspirant du profil résolu de Galland, demande à la matière durable une image de haut style qui va surmonter le tombeau de l'artiste, et, suprême honneur, M. Havard, dont je citais le nom tout à l'heure, consacre un livre à Pierre-Victor Galland. Ce livre aura pour titre : *La Peinture décorative au XIXe siècle*. Il sera luxueux, développé, sincère, éloquent. Cette fois, nous aurons racheté notre indolence passée. Galland aura conquis le rang d'homme supérieur. Il entre dans l'élite des plus grands et des plus aimés parmi les maîtres de ce siècle.

1894.

ÉTIENNE PARROCEL

ÉCRIVAIN

On demandait à Diderot quel souhait il formait au point de vue de sa renommée dans les temps à venir.

Et Diderot de répondre : « Je me souhaite un fils mieux doué que moi; je désire que ma race se perpétue jusqu'à la septième génération par des gens d'esprit et d'honneur, et je forme le vœu que l'histoire de cette lignée glorieuse dont je serais la souche soit écrite à loisir et avec amour par un Diderot en l'an 2000! »

Je ne crois pas que l'auteur des *Salons* obtienne de l'avenir l'hommage particulier qu'il ambitionna. Son nom, demeuré célèbre en raison du talent qui le distingua, ne s'est pas perpétué, que je sache, dans une descendance illustre. Il y a éclipse. Le fleuve est interrompu. Peut-être les eaux ne cessent-elles de couler sous le sable pour reparaître tantôt à la surface du sol, mais

en ce moment l'œil le plus subtil, l'oreille la plus fine ne discernent pas le mouvement continu que rêva Diderot. Il en faut prendre son parti : Diderot est mort.

Plus heureux ont été les Parrocel. L'ancêtre de cette famille de peintres s'appelle Barthélemy. Montbrison l'a vu naître, en 1595. Il a travaillé en Espagne et il est venu mourir à Brignoles, en 1660. Il fut peintre d'histoire. Les trois fils de Barthélemy ont tenu le pinceau. Ce sont : Jehan, Louis et Joseph. Celui-ci fut le plus célèbre. Né à Brignoles en 1646, il est mort à Paris en 1704. Peintre de batailles, il ne lui manqua pour éclipser Van der Meulen que la faveur de Le Brun. Mais Van der Meulen, avec ses combats de parade, ordonnés, pimpants et froids, n'est plus là pour défendre ses toiles et l'âme de Joseph Parrocel vibre dans les rudes et chaudes rencontres dont il a fixé l'image tumultueuse.

Louis, peintre et graveur, transmit son talent à deux de ses fils, Ignace-Jacques et Pierre. Il eut aussi pour fils Jean-Baptiste, qui ne fut pas artiste. De son côté, Joseph, le Parrocel des Batailles, est le père de Charles, dit le Parrocel des Gobelins. Celui-là naît en 1688 et meurt en 1752. Quel labeur fut le sien ! Il égale son père sans le répéter.

Ignace-Jacques eut deux fils : Jean-Louis et Étienne. Jean-Louis ne fut pas artiste, mais il

donna le jour à Joseph Parrocel, comte de Tavel, brigadier des gardes du corps de la compagnie de Villeroy, mort le 20 pluviôse de l'an VI. Il n'est pas sans intérêt de rencontrer un capitaine dans cette lignée de peintres qui plaçaient volontiers leur chevalet au milieu des camps. Par contre, Étienne est peintre. L'histoire l'attire; il traite éloquemment le portrait. On l'a surnommé « le Romain ».

Pierre verra naître Pierre-Ignace et Joseph-François. Le premier meurt à Rome, pensionnaire du roi, en 1775. Le second entre à l'Académie et décède à Paris en 1781. Tous deux sont peintres de talent et acquièrent du renom par leurs eaux-fortes.

Jean-Baptiste aura pour fils Pierre-Véran, né en 1705, mort en 1780. Pierre-Véran oubliera de tenir le pinceau, mais il est le chef de la branche des Parrocel qui existent de nos jours. Son fils est César-Auguste (1737-1816); son petit-fils est Étienne-Véran (1761-1827); son arrière-petit-fils est Antoine (1792-1861) et le fils d'Antoine est Étienne-Antoine, né en 1817, actuellement vivant et dont nous parlerons tout à l'heure.

Mais remontons au XVIIIe siècle. Nous avons nommé plus haut le peintre Joseph-François. Celui-ci eut trois filles, peintres comme leur père. Jeanne-Françoise-Pallas, née en 1734 et morte en 1829, presque centenaire, est l'aînée. Elle fut peintre de fleurs et d'animaux. Marie ou Marion,

née en 1743, décédée en 1824, cultiva le portrait. La plus jeune, Thérèse, née en 1745 et morte en 1835, est miniaturiste.

Je ne sais si mon lecteur a pu suivre la filiation radieuse de ces maîtres alertes. De Barthélemy à Étienne-Antoine, il y a précisément les sept générations que Diderot souhaitait à sa descendance, et Étienne-Antoine, peintre amateur, s'est fait l'historien de ses ascendants. Ah! Diderot, mon ami, si vous pouviez me lire, quelle amertume vous causerait cet article! Vous souvient-il des sarcasmes, des impertinences dont vous avez accablé votre contemporain Joseph-François Parrocel! Vous le considériez comme indigne de perpétuer la gloire de Joseph et de Charles; or, c'est précisément ce Joseph-François qui eut trois filles peintres, et pendant que vous vous attardiez à le percer de votre plume sans indulgence, la sève des Parrocel suivait sa pente et nous réservait de voir, à la fin du XIXe siècle, un descendant enthousiaste, convaincu, loyal et bien doué qui, d'une main délibérée, a pieusement tracé le tableau glorieux dans lequel revivent ses ancêtres.

Dirai-je les écrits de ce descendant? Ils s'intitulent : *Annales de la Peinture*, 1862-1867, 2 vol.; l'*Art dans le Midi*, 1881-1884, 5 vol.; *Histoire documentaire de l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille*, 1889-1890, 2 vol. Mais ce ne sont là que ses livres compacts,

de longue haleine. Les mémoires, les notices, les articles signés par cet homme de haute conscience sont innombrables. La prose, le vers se plient avec une égale docilité à l'expression de sa pensée toujours en travail. Ayant eu à parler récemment des Parrocel, nous écrivions : « Joseph domine leur groupe, mais Charles s'en détache et séduit le regard par ses compositions apaisées. Joseph a peint le midi des batailles, Charles en a traduit le soir. Le fracas du jour est passé; les cavaliers, sans doute, ne sont pas encore descendus de leurs montures, mais ils avancent sans bruit, sans tumulte, sans précipitation, prêts à la halte qui les attend. » Ce serait être incomplet que de s'en tenir à ces deux profils. Celui d'Étienne Parrocel n'est pas moins attachant.

En 1878, le mercredi 24 avril, à une heure de l'après-midi, celui qui écrit ces lignes se trouvait sur le seuil de l'amphithéâtre Gerson où allait s'ouvrir la deuxième session des Sociétés de Beaux-Arts des départements. Un passant l'accosta. Il pouvait avoir soixante ans. Il avait le pas dégagé, les lèvres souriantes. Sous son bras était un manuscrit roulé.

— Pardon! Monsieur, me dit ce passant, pourriez-vous m'indiquer la salle où se tient le congrès des Sociétés Savantes?

— Des Sociétés des Beaux-Arts, voulez-vous dire?

— Non, Monsieur, des Sociétés Savantes.

— Je ne connais que les Sociétés des Beaux-Arts dont le congrès doit ouvrir dans une heure, ici même, à l'amphitéâtre Gerson.

— Mais, monsieur, les Sociétés Savantes tiennent aussi leurs assises à la Sorbonne.

— Je ne le nie pas, Monsieur, mais je ne connais bien que la maison qui... n'est pas au coin du quai. C'est celle des Sociétés des Beaux-Arts. Entrez-y, vous y recevrez bon accueil.

— Parbleu! reprit mon interlocuteur, votre franchise me plaît. Fumez-vous? Je vous offre un cigare. Je vais suivre votre conseil. J'ai justement une lecture à faire. Pensez-vous que l'ordre du jour...

— Votre sujet!

— *De l'importance des artistes provençaux dans l'antiquité.*

— Eh! Monsieur, l'hésitation n'est plus possible. Votre étude se rattache à l'art. Elle appartient de droit à notre section. Entrez. Vous êtes nôtre et nous ne vous lâchons plus. Je vous promets des applaudissements bien nourris.

Étienne Parrocel se laissa convaincre. Il entra, lut et fut applaudi. Depuis lors, il n'a cessé d'apporter chaque année à la section des Beaux-Arts le tribut de sa collaboration. Il a ainsi raconté l'histoire de l'art dans le Midi de la France de 1830 à ce jour. Il est membre non résidant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements.

Nommé chevalier de la Légion d'honneur pour sa vaillante conduite pendant les heures les plus sombres que traversa Marseille en 1871, Étienne Parrocel est officier de l'Instruction publique depuis 1884. C'est au Comité des Sociétés des Beaux-Arts qu'il doit cette distinction. Mais un mot en dira plus que toutes les décorations sur cet homme de cœur et de talent : il est resté l'ami de Cavelier, de Barye, de MM. Eugène Guillaume, Puvis de Chavannes, Challemel-Lacour, Bardoux, Jean Aicard, Daudet et de Mme Adam. Je pourrais citer encore vingt personnalités éminentes dans l'art, les lettres ou la politique qui se tiennent honorées de l'attachement que leur garde fidèlement l'historien des Parrocel, mais je ne veux pas accroître le supplice de Diderot en accentuant la popularité d'un nom que l'auteur des *Salons* n'a pas su écrire avec courtoisie.

1894.

ÉMILE MICHEL

PEINTRE ET ÉCRIVAIN

Je ne sais si le grand public, c'est-à-dire la foule, a remarqué le tableau de M. Émile Michel, exposé au Salon des Champs-Élysées qui vient de fermer ses portes. C'est un paysage vigoureux et tout imprégné de poésie. Il a pour titre *les Ormes de Landemer*. La nature agreste a séduit le peintre sur un coin de notre France, ou déjà, plus d'une fois, il avait trouvé des sites à son gré, des effets de lumière, des frondaisons dignes d'être fixés sur la toile. Cependant, ce n'est pas la Normandie qui l'attire d'ordinaire. Ses échappées dans cette riche province ne nous sont révélées qu'en 1890. Trois ans plus tard, l'artiste est à Landemer. Il nous donne la sensation des tièdes rayons du soleil tombant sur un sol fertile. Aujourd'hui, le peintre nous rappelle au même point. N'en doutons pas, M. Michel a vécu de doux instants dans ce pays ignoré,

sur ce point perdu de notre continent, car Landemer n'est pas une ville, que dis-je, ce n'est pas même une petite commune. Mais qu'importe? L'homme gâte la nature et celle-ci ne conserve tout son attrait aux yeux du peintre ou du poète que dans la mesure où l'homme lui a épargné l'affront de ses mutilations ou de ses caprices. Les ormes que l'artiste s'est plu à traduire pour l'enchantement de nos yeux ont le tronc robuste et les branches touffues. Il ne semble pas qu'une main d'homme les ait disposés tels qu'ils se présentent au regard. Ils sont de date ancienne et ces rudes témoins du passé paraissent créés pour des siècles. L'arbre a ce privilège sur la créature humaine : chaque nouveau printemps lui apporte la jeunesse, le vert feuillage, une sève abondante et féconde en effaçant toute trace de la caducité du dernier hiver. Tel n'est pas notre sort. Nul printemps ne rend à l'homme ses années disparues, et chaque saison ajoute aux rides de notre front. Les *Ormes de Landemer* n'ont pas de rides. On les soupçonne âgés, mais ils ont pour eux la vigueur et la grâce.

Je disais tout à l'heure que M. Émile Michel n'est pas le peintre accoutumé de la Normandie. Pour qui l'a suivi aux Salons où il expose depuis plus de quarante ans, ses préférences sont connues. Lorrain de naissance et d'éducation, c'est à la Lorraine qu'il a consacré la plupart

de ses tableaux. A peine a-t-il fait quelques apparitions en Bretagne et en Bourgogne ; il veut être fidèle à sa chère province et celle-ci lui aura valu de francs et nombreux succès. Deux tableaux peints en Bretagne ont paru aux Salons de 1887 et de 1892. L'artiste est en Bourgogne en 1888. Mais ce sont là, pour ainsi parler, les rares concessions du peintre qui, toujours doublé d'un patriote, ne parvient pas à détacher ses yeux ou sa mémoire du ciel natal, des cours d'eau, des forêts, des plaines, des ruines dont s'enorgueillit la Lorraine et qui la rendent aimable à l'artiste réfléchi, à l'homme bien doué, en mesure de s'éprendre de beauté sévère.

Dès 1853, M. Émile Michel se déclarait nettement peintre de la Lorraine. Depuis lors, aux nombreux salons où il a exposé ses Paysages, il nous a fait connaître *le Parc de la Grange, les Clairs-Chênes, la Forêt de Bitche, la Moselle à Liverdun, la Forêt de la Bresse, le Lac des Corbeaux, la Vallée du Woigot, Retournemer, Thiéfosse, Champigneulles, la Moselotte*, c'est-à-dire tous les sites de cette grande province restée française par le cœur et arrachée à la mère-patrie par les traités, au lendemain de la défaite.

Le succès répondit aux efforts du peintre. Les Musées de Metz, de Nancy, de Nantes renferment quelques-uns de ses tableaux. Deux toiles de l'artiste sont exposées au Musée du Luxembourg.

La première en date a pour sujet : *Semailles d'automne*. Elle se distingue par un effet de brouillard très juste et d'un caractère plein de poésie. Cette toile fut exposée en 1873. Le second tableau de M. Michel, conservé au Luxembourg, parut au Salon de 1885. Il a pour titre : *la Dune près de Harlem*. Une autre peinture du même auteur se trouvait placée à proximité de *la Dune* au palais des Champs-Élysées et nous transportait à Bréderode par la pensée. Qu'est-ce à dire? Harlem, Bréderode ne sont pas, que je sache, des localités de la Lorraine. Notre peintre émigre, l'artiste passe à l'étranger, le voilà devenu voyageur, il s'éprend de la nature hors de sa province, hors de son pays, dans une région où les paysagistes portent pour la plupart des noms illustres. Quelle audace, quelle témérité! Que signifie cette fugue en Hollande?

Ce n'est pas une fugue. M. Émile Michel a deux patries, la France et la Hollande, de même qu'il est en possession de deux outils, un pinceau et une plume. Je ne vous ai pas dit que notre peintre est écrivain; au surplus, vous le saviez de reste sans que j'eusse à vous en faire l'inutile confidence. Or, les maîtres que M. Michel aime à faire revivre dans ses livres, ce sont les dieux et demi-dieux de l'école hollandaise. Fromentin s'était fait à sa manière le portraitiste des mêmes personnages, mais on peut dire de Fromentin qu'il est un lyrique, tandis que M. Émile

Michel a su être historien. Et je ne sache pas qu'en France les Cuyp, les Van de Velde, Ter Borch, Rembrandt, celui-ci surtout, aient eu un biographe plus attentif, plus armé, plus pénétrant que ne l'a été M. Émile Michel dans ses études. Non seulement l'historien connaît les sources les plus cachées, mais ses fréquents séjours en Hollande lui permettent de placer chaque figure dans son cadre. Il semble, quand M. Michel nous présente un de ses maîtres favoris, que l'historien et son modèle aient vécu côte à côte durant de longues années sur un coin de cette Lorraine aimée dont notre compatriote connaît par cœur les moindres ruisseaux.

Me trompé-je? Un contemporain d'Esaias Van de Velde, un citoyen de Harlem aurait-il mieux parlé de cette ville fameuse que ne le fait ici M. Émile Michel?

« Il ne manquait pas alors à Harlem de maîtres en renom et, après avoir joué un rôle décisif dans l'histoire de l'affranchissement de la nation, Harlem était aussi appelée à assurer son émancipation artistique. A ce moment les peintres émigrés des Flandres y affluaient et leur influence contribuait, il est vrai, à rendre plus grande encore la confusion qui régnait déjà entre les deux écoles. Mais cette période de transition devait brusquement finir et en même temps que la séparation politique des deux pays, celle des deux écoles s'accusait bientôt très nettement.

Tandis que Rubens à Anvers allait résumer et comme absorber en lui toutes les aspirations de la peinture flamande, la Hollande, au contraire, voyait s'épanouir une riche floraison de talents originaux et variés, éclos en temps sur tous les points de son territoire. Avec Utrecht, et d'une manière plus brillante encore, Harlem avait donné le signal. Hals, plus âgé que Van de Velde de dix ans à peine, commençait à y devenir célèbre et son amour de la nature, la franchise de son exécution, sa facilité, sa sûreté précoce frappaient d'autant plus vivement que ces qualités contrastaient davantage avec les traditions académiques qui jusqu'alors avaient prévalu. A côté de lui, tout en s'inspirant de cette facture nette et expéditive, Esaias conservait son originalité et, par sa constante application à ne représenter que des sujets empruntés à la vie et à la nature de son pays, il concourait puissamment à constituer l'École hollandaise et à fixer son caractère. »

Ne dirait-on pas que l'historien a vécu dans l'intimité des hommes dont il parle? Nulle emphase, nul effort dans le récit. Il semble qu'on entende un fin causeur évoquant des souvenirs familiers pour l'agrément et l'instruction de ses amis.

Cette fois, ce n'est plus la ville, ce n'est plus le milieu qui occupe M. Michel. Il pénètre, il scrute, il analyse une âme de peintre; nous somtoujours chez les Van de Velde :

« Willem le Vieux avait eu deux fils dont l'aîné Willem, né en 1633, devait suivre la même carrière que son père. Celui-ci avait sans doute commencé à s'occuper de son éducation artistique, mais la position officielle qu'il avait acceptée et la vie un peu nomade à laquelle elle l'obligeait, ne lui permettant pas de suivre d'assez près ses études, il le confia aux soins de Simon Vlieger qui, vers 1640, s'était fixé à Amsterdam. Les œuvres de Vlieger, pendant longtemps assez méconnues, sont maintenant appréciées à leur valeur. Avec ses tonalités discrètes et ses harmonies argentines, ce maître — sur lequel J. Porcellis, son prédécesseur, a exercé une influence positive — peut être considéré comme un des plus fidèles interprètes de la nature hollandaise et il n'est guère d'artiste qui mieux que lui ait exprimé la poésie mélancolique de ses plages, la finesse de ses ciels humides et changeants, la profondeur infinie de ses horizons. Le jeune Willem devait faire honneur à ses leçons et, tout en mettant plus de variété dans ses harmonies, leur conserver la même délicatesse. »

Saisir un tempérament d'artiste et le bien raconter en face de quelques œuvres maîtresses est chose difficile sans doute, mais l'homme est ondoyant, et telle œuvre, telle page peut être la négation d'une page antérieure. Les années pèsent sur la pensée, sur la main. L'expérience

est une conquête qui se prolonge avec des étapes diverses. L'inhabileté de la vieillesse fait équilibre aux tâtonnements de l'adolescence. Il convient donc, pour dégager avec netteté, avec justesse la personnalité d'un maître, de tout voir, de tout comparer, depuis les moindres croquis jusqu'aux toiles les plus achevées. M. Michel ne s'est pas soustrait à cette obligation. Je lui emprunte une page sur les Cuyp :

« Le Musée de Rotterdam est très intéressant pour les études qu'il possède de Cuyp et nous pouvons nous y renseigner sur la façon dont le maître consultait la nature. Avec une *Tête de vache* (n° 66) largement traitée, d'une couleur très puissante et d'une facture à la fois expéditive et savante, nous y admirons plus encore une *Étude de chevaux dans une écurie* (n° 61). Ces deux chevaux, vus, l'un de profil, l'autre, de croupe, gris pommelés tous deux, sont exécutés avec une conscience scrupuleuse. La peinture, très savoureuse et d'une pâte abondante, très habilement maniée, toujours dans le sens de la forme, et le dessin général des animaux, se poursuit avec une singulière justesse, malgré la multiplicité des taches de leur robe. Les dégradations très délicates sont relevées çà et là par des accents d'une sûreté magistrale. A Dulwich-College, nous trouvons aussi deux de ces études (n°s 114 et 156) qui remplissaient Géricault d'admiration, une autre chez Richard

Wallace, et deux encore chez le duc d'Aremberg, un *Cheval blanc* et un *Cheval noir* se faisaient pendants, mais de valeur moindre. Faites évidemment pour son instruction, ces études devaient être fort utiles à l'artiste; grâce à elles, il acquérait peu à peu cette connaissance des allures du cheval qui faisaient bientôt de lui le peintre de la société élégante de Dordrecht. Au dire d'Houbraken, un de ses tableaux en ce genre était surtout célèbre; c'est celui où il avait représenté les plus beaux chevaux de cette ville avec une telle vérité que l'on pouvait reconnaître chacun d'eux, et peut-être est-ce ce tableau : *Un Manège avec des cavaliers*, que possède le duc de Bedford. »

Nous ne parlerons pas de la Vie de Rembrandt par notre auteur : le livre date d'hier, mais tous le connaissent. Il est devenu classique. Les jugements de l'historien font autorité.

Au surplus, quelle est mon erreur! Pour un peu, par des rappels imprudents, je ferais de M. Émile Michel un prisonnier des maîtres hollandais. Mon lecteur l'a soupçonné peut-être de partialité, d'exclusivisme. Quelle faute! L'artiste est épris de beauté, d'érudition sur les points extrêmes du domaine qu'il explore sans se lasser, avec enthousiasme, avec conscience. Je le poursuis à Harlem, à Rotterdam, et j'apprends tout à coup qu'il est à Venise. Jacopo Bellini le retient. Il se lie d'intimité avec ce peintre charmant

et, quand il a surpris ses secrets, il nous les confie. Écoutons-le :

« Jacopo manifeste les préoccupations les plus diverses; il est également attentif aux souvenirs de l'antiquité et à l'étude de la vie. Tout ce qui le frappe est aussitôt noté sur son carnet : des études d'architecture, des académies, des paysages, des fleurs, des problèmes de perspective. Parmi ces derniers, je relève un dessin de briques rectangulaires posées par terre, à divers plans et dans diverses positions, et mises géométriquement en perspective. Mais le trait qui m'a paru le plus caractéristique et sur lequel Gaye n'a pas suffisamment insisté, c'est la place importante que tiennent les dessins d'animaux, faits évidemment d'après nature. Parmi ceux-ci, j'ai noté un dompteur entrant dans la cage d'un lion; plus loin, des lions attaquant des chevaux; un homme chevauchant sur un lion. Ces études seront utilisées par l'artiste, et l'on peut se rendre compte du travail même de sa pensée en le voyant chercher des compositions où il puisse les faire entrer : *Saint Jérôme dans le désert*, entouré d'une lionne, de cerfs, d'une biche; *l'Adoration des Mages* (l'un de ceux-ci offre à l'enfant une cage de lions); *les Stigmates de saint François*, dans un désert peuplé d'une grande quantité d'animaux de toute sorte. »

Nous pourrions prolonger les emprunts de cet ordre. A quoi bon? Le profil de M. Michel

ne se détache-t-il pas avec un suffisant relief des lignes qui précèdent? L'artiste qui nous occupe est membre de l'Institut. Il aurait pu frapper avec succès à la porte de la section de peinture; il a préféré s'asseoir parmi les écrivains. M. Michel appartient à la section des académiciens libres. Nul mieux que lui n'avait le droit de siéger dans ce cénacle étroit et choisi entre le duc d'Aumale, qui représente la classe des amateurs éclairés, dont s'enorgueillissait à juste titre l'ancienne Académie de peinture, et le marquis de Chennevières, un juge excellent et délié des peintres de l'ancienne France.

1896.

ANATOLE DE MONTAIGLON

ÉRUDIT ET POÈTE

Le savant, l'historien, le critique, le maître, qui s'est appelé Anatole de Montaiglon, est une figure qui impose le respect et, plus encore peut-être, une sympathie profonde. A ce double titre, il convient de saluer, au moment où il disparaît, le professeur à l'École des Chartes, l'un des doyens de la Société des antiquaires de France, l'érudit toujours écouté du Comité des travaux historiques et du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements, le président de la Société de l'Histoire de l'Art français, né à Paris en 1824, et décédé à Tours le 1er septembre 1895.

Ce qui distingue Montaiglon, dans l'emploi de rares qualités intellectuelles, c'est son orientation constante vers les questions d'art. Dès 1850, lorsqu'il briguait le diplôme d'archiviste paléographe, il donna pour titre à sa thèse : « Essai de dictionnaire des anciens peintres français

pendant le Moyen-Age et la Renaissance ». Les dernières lignes qu'il ait tracées, peu de jours avant sa mort, servent de commentaire au cinquième tome de la *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome*. Pendant le demi-siècle qui sépare ces deux ouvrages, notre ami a été l'âme des *Archives de l'Art français*, de l'*Abecedario* de Mariette, des *Procès-verbaux de l'Académie de peinture et de sculpture*, encyclopédies inestimables pour quiconque a le culte de l'art national et veut en parler avec compétence.

Est-ce là l'œuvre entière de Montaiglon? Gardons-nous de le penser. Ses élèves, restés ses amis, entreprirent de dresser la bibliographie des travaux de leur maître. Le volume qui renferme cet exposé succinct comprend près de 700 articles, et, sous un même titre, se trouvent énoncées des réimpressions d'ouvrages de sept et huit tomes. Et qu'on ne suppose pas que les auteurs de cette bibliographie aient su tout ressaisir. Montaiglon a été le collaborateur anonyme, le conseiller, le guide désintéressé de mille écrivains de notre temps. Ses heures étaient à tous; il ne se sentait jamais plus heureux que lorsqu'il avait aidé, au prix d'une semaine de recherches, à la solution d'un problème d'histoire, qu'un écrivain dans l'embarras lui avait soumis. Infatigable au labeur, il estimait avoir fait un sage emploi de sa journée s'il avait contribué à

éclairer la vie d'un artiste, l'histoire d'un chef-d'œuvre. Ses pressentiments, ses aperçus recevaient toujours une sanction de la vérification des sources. Il avait pour lui le flair, le goût, la pénétration. L'idéal le captivait. Mais, à l'inverse des hommes qui se passionnent pour l'idée, il avait besoin de se sentir toujours sur le solide terrain de la vérité. On ne risquait pas d'errer lorsqu'on travaillait avec lui, lorsqu'on marchait dans son sentier. Ce qui expliquera peut-être la hauteur de vues à laquelle s'élevait, sans effort, cet homme d'enthousiasme et de savoir, c'est le penchant inné qui le portait à s'occuper de poésie. M. Giry, président de la Société de l'École des Chartes, a parlé de sonnets écrits par Montaiglon « dont quelques-uns de grande allure et de pensée profonde, méritent mieux que la publicité restreinte que sa modestie leur a donnée ».

Nous avons été le confident d'un désir que caressait Montaiglon. Par une sorte de coquetterie, nous l'avons vu souhaiter, depuis environ deux ans, d'ajouter, avant de mourir, un volume de vers de sa composition aux nombreuses publications en prose signées de son nom. L'idée prenait forme; nous l'encouragions nous-même dans ce projet. Chaque fois qu'il nous faisait l'honneur de passer quelques heures de sa soirée avec nous, il tirait de sa poche un carnet minuscule, et nous lisait ses vers les plus achevés.

Nous n'étions pas, Dieu merci, dans cet ordre d'idées, son seul confident. M. J. Dumoulin, élève à l'École des Chartes, recevant un jour dans sa maison M. de Montaiglon, celui-ci lut l'*Hymne à Cérès* qu'il avait traduit d'Homère voilà près de seize ans. Cette composition comprend mille vers. Elle est d'une rigoureuse exactitude comme interprétation du texte original, et les stances sont d'un poète. M. Dumoulin, dont le père est l'un des premiers imprimeurs de Paris, réclama l'honneur de publier quelques exemplaires de ce poème qui seraient réservés à l'auteur. Montaiglon consentit avec joie à la demande de son élève. Il transcrivit, au mois de juin 1895, la première partie du poème, puis il quitta Paris qu'il ne devait plus revoir. En partant, il avait confié à Mme Despierres, une femme de cœur et de grand savoir, tous ses carnets de vers. Il était entendu que Mme Despierres transcrirait cette masse énorme de poésies et qu'elle nous remettrait sa copie, afin que nous prissions le soin d'y chercher les éléments d'un recueil publiable. Lorsque l'imprimeur de l'*Hymne à Cérès* eût épuisé la copie que lui avait laissée Montaiglon, il eut recours à Mme Despierres pour obtenir la seconde partie du poème. C'est grâce au dévouement de cette amie du savant qu'il a été donné à Montaiglon de recevoir, la veille de sa mort, les dernières épreuves de son travail.

Depuis lors, Mme Despierres est morte. Elle

n'a pu transcrire les carnets du poète. Ces précieux manuscrits ont fait retour aux héritiers de Montaiglon. Le recueil qu'il projetait de publier verra-t-il le jour? Nous le désirons ardemment. Les disciples du maître qui, jadis, ont sauvé de l'oubli le titre de ses écrits en prose, se feraient honneur en publiant un volume de ses poésies. Certes, ce ne sont pas les pages bien venues qui feraient défaut. Le poète avait le souffle, l'émotion, la grâce, le trait, la souplesse.

Nous connaissons de lui maintes compositions familières qui décèlent la liberté de sa plume, l'allure vive de sa pensée. Telle est cette ballade sans prétention :

LE PETIT JACQUES

Où donc est-il notre chéri?
Il était si mièvre, si diable.
Un matin qu'au coin de l'étable
Il jouait avec le cabri
Qui le menaçait de sa corne,
C'était derrière cette borne
Que courut chercher un abri
Le petit Jacques.

Il vivait avec son Loulou;
Il lui tirait souvent la queue,
Le coiffait de sa toque bleue,
Lui mettait sa ceinture au cou,
Et sur ses pattes de derrière
Lui faisait faire sa prière;
Il était si gentiment fou,
Le petit Jacques.

Dans les champs et dans les bosquets
Il cueillait leurs fleurs à brassées;
Quand il les avait ramassées,
Il les mettait en gros paquets;
Mais d'un papillon le passage
Lui faisait jeter son bagage;
Il perdait toujours ses bouquets,
Le petit Jacques.

Sans un instant se reposer
Il changeait d'idée à toute heure;
Que par hasard il crie ou pleure,
On le calmait par un baiser;
Nous lui racontions des histoires
Ou très roses, ou bien très noires;
Il était si doux d'amuser
Le petit Jacques.

C'était de tous le favori;
Mais tout d'un coup, à l'improviste,
Il est devenu pâle et triste,
Et depuis il n'a jamais ri;
C'était quatre jours avant Pâques,
Quand on remontait les baraques.
Où donc est-il notre chéri,
Le petit Jacques?

Le sonnet qui suit n'est-il point d'un observateur ingénieux?

A MADAME THOUNENS

L'homme et les gars sont à la pêche;
La femme assise à son fuseau,
Tourne un rouet, qui se dépêche
Avec un bruit d'aile d'oiseau.

Il tombe une poussière sèche
Du lin qui s'enroule en réseau,
Et sur la quenouille revêche
Allonge son double biseau,

Pour devenir la grosse toile
Dont on fera plus tard la voile
Des barques, qui vont en troupeaux;

La chemise de la fillette,
Les brassières de la layette,
Ou le drap du dernier repos.

Parfois notre auteur se plaît aux descriptions serrées, aux images saisissantes. Un soir qu'il regagne la place des Vosges, après s'être attardé chez des amis de la rive gauche, il contemple un instant la Seine et, rentré dans sa chambre, il jette sur son carnet les vers que voici :

LA SEINE LA NUIT

En rentrant, à la nuit, par n'importe quel pont
De ceux qui dans Paris s'étagent sur la Seine,
On a le sentiment d'une terreur soudaine
A voir l'eau qui se hâte en son silence prompt.

Si les lignes des quais ont la lumière au front,
Elles n'éclairent pas cette sombre inhumaine,
L'eau qui ne dort jamais et dont la froide haine
Tente les désespoirs par l'abîme profond.

L'arche laisse filtrer des clartés éloignées
Qui tracent des lueurs, tremblantes et baignées.
Dont l'incertain reflet se tort en expirant;

Malgré cette clarté qui pâlit et se plombe,
Le fleuve, obscur et noir, qui s'écoule en pleurant,
Semble comme le vide et l'horreur d'une tombe.

Les grands spectacles de la nature ne sauraient le laisser indifférent. Nombreuses sont les poésies qui lui furent inspirées par un coucher de soleil, les clartés douteuses de la lune, l'aurore dans les campagnes, l'éclat de l'heure de midi à l'époque des moissons. Empruntons à notre auteur ce qu'il dit de la montagne :

La Montagne est la vie, et l'abrégé du monde.
A ses pieds le printemps et ses herbages frais ;
L'été sur ses genoux, avec les longs guérets
Où la vigne mûrit près de la moisson blonde ;

Plus haut, sur le penchant de son épaule ronde,
L'automne avec les bois et les hautes forêts
Qui du ciel éloigné semblent être si près
Qu'ils comprennent sa voix quand le vent souffle et gron-
[de ;

Sur sa tête l'hiver ; des sommets froids et nus
Si les flancs rocailleux restent secs et chenus,
Leur plateau disparaît sous les neiges sauvages.

Et là, du névé gris sous les muets arceaux
Naissent, en se glissant les sources des ruisseaux
Pour descendre à la mer — d'où montent les nuages.

Les élégies sont fréquentes dans l'œuvre du poète. Il les enferme volontiers dans un cadre restreint, celui du sonnet, par exemple, mais Soulary, Sainte-Beuve, Hérédia, Sully-Pru-

dhomme n'ont-ils pas usé, maintes fois, du sonnet élégiaque? Laissons parler Montaiglon qui vient de traverser un cimetière normand :

J'ai passé ce matin dans un vieux cimetière
De village, rempli d'arbres verts et de nids;
Au centre un if géant et dix fois séculaire
Épandait l'abri noir de ses rameaux brunis.

Les tertres des tombeaux étaient tous aplanis
Sous le tapis épais de l'herbe printanière,
Et de ces morts muets la tranquille poussière
En silence dormait sous les cieux infinis.

On croit contre l'oubli se faire une défense
Dans les villes; l'orgueil s'y refuse au silence;
Mais qu'on vienne du Sud, de l'Orient, du Nord,

Dans le thème commun des titres funéraires,
Les différences sont, en somme, similaires :
Il est né le... tel jour, et tel jour il est mort.

Notre ami se sentait pressé. Des signes avant-coureurs l'avaient averti de la brièveté des jours. Je ne sais quoi lui laissait le pressentiment d'une mort prochaine. Les vers qui suivent ont été tracés dans une heure de mélancolie :

Au lieu que les jours se remplissent
Ils vont en s'évanouissant;
Ils marchent, ils courent, ils glissent :
L'on est trop sûr que l'on descend.

Dans leur changement incessant,
Les sommeils, les réveils finissent,
Et l'on voit mourir en naissant
Les heures qui se raccourcissent.

Il ne reste, dans cette nuit,
Que le souvenir, qui s'enfuit,
Et de l'amitié la mémoire.

Quand par le Temps on est vaincu,
Il ne faut pas s'en faire accroire :
On ne vit plus, on a vécu.

M. J. Dumoulin, qui connaissait bien son maître, a dit de lui : « Je ne veux apprécier que la bonté de son cœur. Dans ses conversations toujours brillantes et animées, l'émotion s'emparait de lui au souvenir de sa mère : « Je ne dis point *ma mère,* je dis *ma maman* comme au temps de ma tendresse d'enfant. » Les pauvres allaient souvent frapper à la porte de notre maître. « Encore vous? » disait-il doucement à une pauvre femme qui, sans doute, recourait trop fréquemment à sa charité. « Mais si vous en avez besoin! » Et il tirait de sa bourse une pièce d'or destinée à parfaire le prix du loyer de la mendiante. »

Ces lignes de M. Dumoulin trouvent une justification inattendue dans les vers que le poète a consacrés à remémorer ses deuils intimes. Écoutons-le :

TRISTIA

Il n'est rien que le temps n'adoucisse ou n'efface;
On oublie, en avril, les âpretés des froids,
Et l'on ne se souvient de neige ni de glace,
Lorsqu'en juillet le blé jaunit ses épis droits.

Mais tout est, dans ce monde espérance ou menace,
Ce qu'on attend vous fuit comme l'eau dans les doigts;
On travaille, on oublie, et pourtant, quoi qu'on fasse
On repense à ses deuils pour les souffrir deux fois.

On le doit à ses morts; la mémoire maîtresse
Ramène le flot noir des souvenirs anciens,
Dont, comme au premier jour, le coup saigne et vous [blesse;

Et comme notre vie est, malgré tous ces biens,
Courte pour les bonheurs, longue pour la tristesse,
On meurt autant de fois que l'on perd un des siens.

Un autre jour, notre poète se lamente. Il s'est pénétré de la fragilité du souvenir. Il a peur d'oublier. Crainte honorable et salutaire.

IN MEMORIAM

Depuis la douleur de sa mort,
Je sais trop que quarante années
A leur tour se sont terminées
Au milieu des hasards du sort;

Ses vaillances m'avaient fait fort
Contre les mauvaises journées,
Et dans mes heures surmenées
Ses deux mains m'étaient un support.

J'en vois s'effacer la mémoire,
Et son ombre, dans la nuit noire,
Va chaque jour s'affaiblissant...

Et cependant je me rappelle;
Ma mémoire est encor fidèle;
La plaie encor jette du sang.

Un ami de Montaiglon, parlant de lui le jour de ses funérailles, l'a dépeint en ces termes : « Aucun de ceux qui l'ont approché n'oubliera jamais sa physionomie, à la fois socratique et rabelaisienne, animée d'yeux spirituels et fureteurs, où se reflétaient si bien la loyauté, l'intelligence et la bonhomie. » Un tel homme avait ses échappées de bonne humeur. Il était caustique, et certaines de ses poésies confinent à la satire aimable. Un jour, il demeure frappé du tort que fait la presse quotidienne aux hommes les mieux doués, attelés au labeur sans trève qu'exige le journal, et c'est d'une plume irritée que le poète débute ainsi :

Le Journal a perdu bien des esprits d'élite.

L'anathème est de toute rigueur. Il est aussi, disons-le, de toute justesse. On pourra sourire de l'image sur laquelle Montaiglon ferme ses imprécations, mais nul ne voudra contredire à l'idée :

Comme un arbre épuisé, l'on n'a plus que l'écorce ;
On se ressasse trop, sans plus rien dire, à force
De moudre et de bluter sans remettre de blé.

A l'un de ses amis qui l'invitait à donner plus d'ampleur à ses poésies, alors qu'il se sentait une inclination secrète pour le sonnet, il répond par une page éloquente qui débute ainsi :

Tu demandes pourquoi je suis un Sonnettiste ;
Tu voudrais me voir faire un grand poème altier,

Mais je n'en aurais pas le temps, dans mon métier.
Et d'ailleurs le Sonnet se défend et résiste.

. . . . . .

Tournons la page. Voici que notre auteur nous livre le secret des difficultés de la composition :

Le poète est un ciseleur;
Quand il lui faut à ses pensées
Accoupler de rimes tressées
Les cadences et la couleur,

Il en voit les troupes pressées
Voleter d'un air persifleur,
Et leur caprice querelleur
Se moque de ses mains lassées;

Il ne suffit pas du désir
Pour les prendre et pour les saisir
Dans leur fuite railleuse et preste;

Ce sont autant de feux follets;
On est trop heureux s'il en reste
Quelques-unes dans les filets.

S'il lui prend fantaisie de critiquer Pétrarque, tout en l'imitant, il résoud le problème avec une grâce aisée :

Ne pensez pas de mal des sonnets de Pétrarque;
Il emploie un peu trop le blanc et le vermeil,
Les ruisseaux et le vent, la Fortune et la Parque,
La lune et le laurier, la glace et le soleil;

Il abuse parfois du mât et de la barque,
Du soir et du matin, de l'astre nonpareil,

Du signe de l'amant qui sur le front se marque,
Des chars et des Vertus, du Temps et du Soleil.

J'en conviens; ses sonnets sentent la rhétorique;
Ils sont nn peu vieillots dans leur jeunesse antique,
Mais ils restent charmants dans leur tour précieux;

Et, de même que lui, chasseresse aux dents fraîches,
Comme un pauvre ramier je redoute vos flèches;
L'arc est dans vos sourcils et le trait dans vos yeux.

Mais, ce sont là, pour ainsi dire, des pages familières, des délassements de poète qui, tout à l'heure, va reprendre son vol. L'inspiration vraie a besoin de grands sujets. Le monument de Delacroix, inauguré il y a tantôt six ans dans le jardin du Luxembourg, nous servira de transition entre les vers que nous venons de citer et ceux dans lesquels Montaiglon a su donner toute sa mesure :

Delacroix, dans sa vie, a vaillamment lutté;
Il a, comme les forts, souffert plus d'un déboire,
Mais, bien avant sa mort, il a connu la gloire;
Il a peint, sur des murs, pour la postérité.

Aussi, près du palais que sa main a doté
D'un Paradis sublime auquel il nous fait croire,
Nous allons lui dresser un groupe de victoire,
A son grand souvenir hommage mérité.

Pour ne pas se tromper, le Temps, qui doit attendre,
Est aujourd'hui bien sûr qu'il peut enfin lui rendre
L'honneur d'un monument qui vient déjà bien tard;

Il dresse entre ses bras, d'un geste fort et calme,
La Justice, qui met sous le buste une palme,
Et la jeune Peinture applaudit le vieillard.

M. Jules Guiffrey, l'ami le plus intime peut-être de Montaiglon, se propose de publier prochainement quelques sonnets du poète sur Michel-Ange. De tous les maîtres de la Renaissance aucun n'a été plus étudié, plus goûté que Michel-Ange par notre auteur. Ses notes, ses dissertations, ses poésies sur le peintre du *Jugement dernier* sont presque innombrables. Je glane au hasard dans ses carnets, et voici tout d'abord deux épigrammes de Strozzi et de Michel-Ange, traduites par Montaiglon. Le texte italien en est connu; elles ont trait à la superbe figure de la *Nuit* placée, comme l'on sait, dans la sacristie de San Lorenzo :

Cette *Nuit*, que tu vois doucement sommeiller,
C'est des flancs d'un rocher que le ciseau d'un Ange
L'a tirée; elle vit; par un miracle étrange,
Elle te parlera, si tu veux l'éveiller.

— Il est mieux que je dorme et que je sois de pierre.
Parmi ces temps honteux dont l'honnête homme est las,
Ne rien voir ni sentir m'est grâce singulière;
Donc, ne m'éveille point. Va, passe et parle bas.

On reconstituerait l'histoire du *Jugement dernier* avec les seules poésies de Montaiglon. Voici d'abord, rappelée, la genèse du chef-d'œuvre de la chapelle Sixtine :

Le poème du Dante est, on le sait, le livre
Que Michel-Ange a mis longtemps sous son chevet;
Alors qu'il s'y plongeait, il en sortait comme ivre;
Il y pensait le jour, la nuit il en rêvait;

C'était là son Virgile; afin de le mieux suivre,
De son lit sans sommeil, sa veille se levait,
Jetant, en quelques traits, pour le faire revivre,
Les rapides croquis que son crayon trouvait.

Mais la mer imbécile a plus tard fait le crime
D'engloutir dans ses eaux le volume sublime,
Qui n'aurait pas de prix s'il était conservé;

C'est là qu'on aurait vu, sur ses marges, tracées
L'obscure vision, l'enfance des pensées
Qui furent l'embryon du chef-d'œuvre achevé.

C'est d'une plume ingénieuse que le poète met en lumière la philosophie de la composition de Michel-Ange. Il expose la nécessité dans laquelle s'est trouvé le peintre de représenter ses personnages sans vêtements :

Si Michel-Ange avait habillé ses élus,
Ce ne serait vraiment rien qu'un bariolage;
De tous les temps, passés depuis le premier âge,
Et de tous les pays, ne sont-ils pas venus?

Comment donc pourraient-ils au ciel être vêtus?
Même de leurs linceuls leur être se dégage;
Leur chair incorruptible échappe à tout outrage;
Rien ne doit obscurcir ni voiler leurs vertus.

S'ils n'ont plus à vieillir, à changer d'heure en heure,
S'ils n'ont plus à mourir, dans leur sainte demeure
Si leur nouvelle vie est pour l'éternité,

C'est que le renouveau de leur humaine écorce
Ne leur a pas rendu seulement que la force,
Mais les a dépouillés de toute impureté.

« Tout homme qui s'habitue à suivre n'ira jamais devant. » C'est une parole de Buonarroti. Mais, si personnel que soit un maître, si profondément créateur qu'on le suppose, on ne fera pas qu'il n'ait eu des devanciers illustres et ne leur soit redevable de quelque exemple. Après Dante, Signorelli et Donatello ont été, dans une certaine mesure, les précepteurs de Michel-Ange.

Sur la fin de ses jours Luca Signorelli,
Brisé de pauvreté non moins que de vieillesse,
Fut, bien plus d'une fois, aidé par la largesse
De celui qui l'avait rejeté dans l'oubli.

N'avait-il pas déjà tenté, presque accompli
Aux murs d'Orvieto, la scène vengeresse
D'un Jugement dernier, où sa vaillante aînesse
Garde encore un accent qui n'a jamais faibli?

Certes, Buonarroti n'en est point le copiste;
Personne, moins que lui, n'a marché sur la piste
D'un autre; son orgueil était pour lui sacré.

Mais dans le goût farouche où sa main s'aventure,
Après Donatello, son ancêtre en sculpture,
Signorelle est le seul dont il s'est inspiré.

Une parole de Pline tombe sous les yeux de Montaiglon : *Pinxit et quae pingi non possunt.* Magnifique sentence. Elle est restée dans la mé-

moire du poète. Il en fait l'application à Michel-Ange :

Dans le temps où vivait le Dante Alighieri,
Alors qu'il traversait les places de Ravenne,
En voyant son mutisme et sa façon hautaine,
Les femmes s'écartaient de l'exilé meurtri ;

Il sortait de l'enfer, la chose était certaine ;
C'était un revenant. Son long masque amaigri,
Dont la lèvre et les yeux n'avaient jamais souri,
Était marqué du sceau de l'éternelle haine.

On éprouve aujourd'hui le même sentiment
De surprise et de peur devant ton *Jugement*,
Michel-Ange, et tu sais nous le faire apparaître.

Ce futur inconnu par toi se trouve atteint.
Mais l'esprit et les yeux s'étonnent de voir peint
Ce qu'on devait penser ne pouvoir jamais l'être.

Il faut se borner. Je ne saurais suivre notre poète dans toutes les manifestations de sa pensée. Il m'avait demandé d'extraire de ses carnets les meilleures pages, et d'en former un volume susceptible de plaire au lecteur. Nous devions employer ensemble plus d'une soirée de l'hiver dernier à limer un vers, à parachever un sonnet avant que le public eût été mis dans la confidence. Mon aimable poète souriait à ce projet. Quant à moi, je me faisais fête des instants que j'aurais passés dans la compagnie de ce haut esprit à deviser de poésie. Je me suis préparé — les

lignes qui précèdent en sont la preuve — à la tâche qui m'avait été confiée par notre grand ami. Mais, Montaiglon n'est pas venu... Je l'attends toujours.

1896.

LECOMTE-DU-NOUY

PEINTRE

Nos lecteurs connaissent les récents portraits de LL. MM. le Roi et la Reine de Roumanie, peints par M. Lecomte-du-Nouy pour l'Université de Jassy. Je parlerai du peintre. Il est de ceux qui honorent l'École française. Il a pour lui le savoir, le style, l'étude constante, la conviction. Dès ses premiers pas, alors que Gleyre, Signol, Gérôme le comptaient pour disciple, il distançait les jeunes hommes de sa génération et imposait au grand public par ses succès précoces. Il y a de cela trente années. Notre artiste était à l'École des Beaux-Arts. Il avait exposé dès 1863 une *Francesca di Rimini* que garde aujourd'hui le Musée de Cette; puis, deux ans plus tard, une *Sentinelle grecque* très remarquée, acquise par le duc de Mouchy, quand il envoya au palais des Champs-Élysées sa toile : *Invocation à Neptune*. Ce fut une révélation et une victoire. La

presse applaudit à cette peinture baignée de lumière, de grâce élevée, d'érudition sagement pondérée, et l'un des maîtres de la critique, Charles Blanc, qui ne décernait l'éloge qu'à bon escient, salua en ces termes l'œuvre du jeune peintre : « M. Lecomte-du-Nouy, dans un petit tableau plein de grandeur, *l'Invocation à Neptune*, a su deviner la poésie religieuse des sacrifices antiques, et jeter le prestige du merveilleux dans l'intérieur d'un de ces temples païens que nous croyons, grâce à notre ignorance, avoir été froidement symétriques et régulièrement glacés. » M. Lecomte-du-Nouy vit le jury lui attribuer une médaille, et M. Eugène Guillaume, directeur de l'École où étudiait l'heureux auteur de *l'Invocation à Neptune*, prenait l'initiative d'une démarche auprès du comte de Nieuwerkerke, surintendant des Beaux-Arts, pour que la toile, appréciée de tous, fût acquise par le Gouvernement. Le surintendant ne pouvait moins faire que de prendre en considération la démarche insolite et toute flatteuse de M. Guillaume. D'ailleurs, le peintre Gérôme rendait hautement justice aux aptitudes, à la maturité prématurée de son élève, et ce témoignage n'était point sans valeur. Que se passa-t-il? L'obstacle, s'il y eût obstacle à l'acquisition que souhaitait le surintendant, vint de M. Lecomte-du-Nouy. Quoi qu'il en soit, son œuvre sortit de l'atelier; elle est dans une collection publique; on la peut voir au Musée de Lille et ceux

qui auront à cœur de bien juger le maître à ses débuts devront aller voir cette peinture délicate et fine, cette composition d'un charme pénétrant que les néo-grecs les plus habiles signeraient avec fierté, *l'Invocation à Neptune*.

Les Salons se succèdent, et notre peintre, sans quitter l'École où il acquiert chaque jour un talent plus sûr, se montre fidèle à ces joûtes périlleuses où l'artiste s'empare graduellement de l'opinion. *Job et ses amis*, exposé en 1867, *la Folie d'Ajax*, au Salon de 1868, permettent d'apprécier l'énergie, la sobriété du pinceau de M. Lecomte-du-Nouy. En 1869, l'*Amour qui passe et l'Amour qui reste* est l'occasion pour le jury de décerner une nouvelle médaille à l'auteur. Cette toile est au Musée de Boulogne. Elle révèle une imagination brillante, des études sévères. Les nus y sont traités avec distinction. Hélas! les visiteurs des musées sont parfois barbares. Je ne sais quelles mains inintelligentes trouèrent un jour le tableau de M. Lecomte-du-Nouy, mais ce que je sais bien, c'est qu'on se garda de prévenir le peintre de l'accident survenu, et que les personnes préposées à la garde du Musée firent preuve d'une rare fertilité d'esprit par le choix du spécialiste qu'elles chargèrent de réparer la toile endommagée. On m'assure que le restaurateur improvisé s'en est bien tiré : nous ne pouvons demander plus.

L'année terrible, que chantera tout à l'heure

Victor Hugo, pèse sur la France. On se bat. M. Lecomte-du-Nouy partage ses heures entre son atelier et le bivouac. En 1871, les plus robustes perdent courage et beaucoup quittent Paris. Notre artiste a vingt-neuf ans. Il monte en loge lors du concours de Rome. Laborieux, plein d'activité, doué d'une énergie qui ne connaît pas d'entraves, l'intrépide logiste exécute deux fois le tableau exigé des concurrents. Le sujet est *Adieux d'Œdipe aux cadavres de sa femme et de ses fils*. On raconte que l'auteur pris de perplexité en face de ses deux toiles osa demander au directeur de l'École de choisir celle qu'il estimerait supérieure et que les juges du concours auraient à apprécier. La requête était imprudente. M. Guillaume déclina la responsabilité d'un conseil. Le devoir lui commandait de s'abstenir. M. Lecomte-du-Nouy prit un parti. La peinture qu'il choisit fut descendue. On l'exposa dans les salles du quai au milieu des œuvres des concurrents. Le prix de Rome échut à M. Toudouze et notre artiste n'obtint qu'un second grand-prix, désigné alors dans la langue académique sous le terme impropre d'accessit.

L'échec était relatif. Mais des approbations d'outre-Manche trouvaient en France un écho plein de sympathie. Elles s'adressaient à notre peintre, tonjours élève et déjà salué comme un maître en possession de toutes les virtuosités, je me trompe, de la science réfléchie qui assure à

l'artiste un rang distingué parmi ses pairs. Qui donc avait fait à Londres une réputation à M. Lecomte-du-Nouy? Le vaillant peintre, toujours prêt à mener de front plusieurs tâches, avait utilisé les durs loisirs du siège avec une sérénité d'esprit qui dénote un tempérament viril au premier chef. On l'avait vu emprunter à Théophile Gautier l'une des scènes les plus dramatiques du *Roman de la Momie*. Sa toile achevée, le peintre lui donna pour titre : *Les Porteurs de mauvaises nouvelles*. L'œuvre était destinée au Salon de 1871. La Commune déjoua les plans de l'artiste. Paris fut privé de son Salon annuel. C'est alors que M. Lecomte-du-Nouy expédia son tableau en Angleterre où il fut exposé et obtint le plus franc succès. La presse française recueillit les éloges dont l'œuvre de notre compatriote était l'objet et la renommée de bon aloi qui récompensait les efforts opiniâtres du jeune artiste dut le consoler de ne pas être le lauréat du Prix de Rome.

Je n'ai pas lu les journaux anglais qui ont parlé des *Porteurs de mauvaises nouvelles*, mais je suppose que la critique étant l'accompagnement obligé de l'éloge, il dut y avoir sous la plume de nos voisins quelques avertissements à l'adresse du peintre. Son œuvre ne parut point parfaite. On formula quelques restrictions. Ce qui me porte à penser ainsi, c'est que le Salon de Londres ayant pris fin et le tableau de M. Le-

comte-du-Nouy étant rentré chez son auteur, celui-ci fit disparaître deux figures de sa composition primitive. Cette retouche importante, qui a presque le caractère d'une mutilation, honore au plus haut point l'artiste. Tenir compte du jugement d'autrui, apprécier un conseil et le suivre jusqu'à modifier une œuvre entièrement achevée, goûtée, applaudie, est l'acte d'un homme de conscience et dénote une rare liberté d'esprit. *Les Porteurs de mauvaises nouvelles,* ainsi allégés et rendus plus parfaits, parurent au Salon des Champs-Élysées en 1872. Un succès nouveau était réservé à leur auteur. Mais laissons d'abord la critique décrire et juger le tableau. Les lignes qui suivent sont de M. Claretie :

« Il y a toujours eu foule devant ce tableau, qui a obtenu un succès « d'attraction ». Le sujet n'était cependant pas fait pour attirer le public. Un drame qui se passe, comme nous dit une inscription peinte sur le cadre, sous le roi « Siphta Ménephia », de la dix-huitième dynastie, 1.500 ans avant Jésus-Christ, ne doit pas, en principe, avoir grande chance d'obtenir un succès populaire. Et pourtant, le tableau de M. Lecomte-du-Nouy a obtenu ce succès-là. C'est qu'il y avait je ne sais quoi de mystérieux dans la vue de ce Pharaon couché sur ses coussins, se mordant les ongles, impatient d'attendre, contemplant une ville endormie et étendant à ses pieds ceux qui ne lui venaient point dire : Ton rêve est réalisé ! Et

quel rêve était-ce donc? Ceux qui ont lu cet admirable livre de Théophile Gautier, *le Roman de la Momie,* se rappellent la scène où le Pharaon silencieux, découpant sur le coin de la terrasse ses noirs contours, comme une statue de bronze scellée à l'établissement, y appelle dans la nuit: Tahoser! Tahoser! et, de son sceptre de métal, fend le crâne dur des messagers qui ne lui viennent point dire que Tahoser n'est pas loin.

« C'est cette scène que M. Lecomte-du-Nouy a rendue. Il a réédité Thèbes endormie, avec ses constructions gigantesques, ses pylones, ses palais de Rhamsès et d'Aménophis, il a étendu sur la terrasse le Pharaon, semblable à une statue osirienne, et il a fait ainsi un très dramatique décor, quoique, à vrai dire, le ciel et la composition tout entière en soient un peu semblables à un beau tableau d'opéra. N'est-ce point pour cela peut-être que le public a tant regardé ce drame? Les cadavres des morts, pareils à des statues de bronze couchées à terre, m'ont particulièrement frappé. »

C'est avec intention que j'emprunte à autrui la description d'une toile dont je pourrais dire le mérite d'après mon propre sentiment, puisque la peinture de M. Lecomte-du-Nouy est depuis vingt-quatre ans sous nos yeux au Musée du Luxembourg. Le succès de l'artiste en 1872 fut des plus grands. Le jury décerna une seconde médaille au peintre des *Porteurs* et consacra du coup sa mise hors concours. Le peintre avait trente ans.

Il dut franchir le seuil de l'École des Beaux-Arts et, passant du groupe des disciples dans le groupe des jeunes maîtres, il se sentait porté par les suffrages de tous dès le premier jour. Une vie nouvelle s'ouvrait devant lui. La carrière du peintre était désormais son domaine et, d'heureux présages, les triomphes de la veille lui permettaient de penser qu'il se distinguerait de ses pairs par de nouvelles victoires.

Si l'on voulait définir la façon de procéder de M. Lecomte-du-Nouy, on pourrait dire qu'en toute occasion il pense, dessine et compose. Ce n'est pas qu'il néglige la couleur, non certes, et la tonalité de ses œuvres principales est le plus souvent d'un charme réel dans une gamme apaisée, mais jamais on ne l'a vu donner à la couleur la prééminence sur le dessin. Certaines pages de notre peintre, certaines figures ont le profil élégant et sûr des figures d'Ingres. La composition, chez lui, n'a rien d'improvisé. Il atteint par la réflexion, par les longues recherches auxquelles se livrent seuls les vrais artistes enthousiastes de leur rêve, à la pondération, à l'équilibre des masses et des plans qui séduisent le regard et satisfont l'esprit.

La réputation de l'auteur, soudainement assise par la vogue des *Porteurs de mauvaises nouvelles*, inclina le peintre à traiter des scènes historiques. Sans doute, le sujet qui l'avait mis en renom n'était pas puisé aux grandes sources;

l'artiste s'était inspiré d'un roman, ce qui ne laisse pas d'être périlleux, mais le public, saisissant la pensée du peintre clairement exprimée, pouvait croire à l'authenticité de la scène dans ses moindres détails, et cette illusion est de toute importance en face d'une page de style qui a le caractère d'une peinture historique. Règle générale, le spectateur d'un tableau doit connaître à l'avance le fait représenté sous peine de ne point apprécier dans sa juste mesure l'œuvre du peintre.

La première page d'histoire dont il faille évoquer le souvenir, lorsqu'on parle de M. Lecomte-du-Nouy, c'est, avec l'*Invocation à Neptune*, le tableau *Job et ses amis*, exposé à Paris en 1867 et à Lyon en 1872. *L'Œdipe*, peint pour le concours de Rome, est également une œuvre de haute valeur, bien comprise, largement traitée. Cette peinture est au Musée d'Arras. A des dates presque récentes, le peintre nous a donné *la Veille d'Austerlitz* et *le Souper de Beaucaire*, mais, ne pouvant faire halte devant chaque œuvre, je veux m'arrêter de préférence au pied des deux grands panneaux de l'église de la Trinité : *Saint Vincent de Paul ramenant des galériens à la foi* et *Saint Vincent de Paul secourant les habitants de la Lorraine après la guerre de* 1637. Ce sont là deux pages sévères et d'un grand souffle. Au surplus, la première parut au Salon de 1876 et l'un de mes confrères

dont la plume fait autorité en critique, Charles Yriarte, l'appréciait en ces termes :

« M. Lecomte-du-Nouy a exécuté une grande composition pour l'église de la Trinité, et le travail est très important. On ne peut trop louer la conscience avec laquelle l'artiste a accompli une tâche qu'on considère parfois comme un pensum et comme une nécessité de la vie. Toute la partie inférieure du tableau, partie réelle et représentation du fait historique, *Saint Vincent ramenant des galériens à la foi,* est bien installée, et, malgré sa coloration neutre, mérite des éloges. Dans la partie supérieure, où, à la façon de M. Ingres dans *le Vœu de Louis XIII*, et de la plupart des artistes de la Renaissance, M. Lecomte-du-Nouy a fait apparaître la Vierge et le céleste chœur, le défaut d'harmonie est visible ; mais, cependant, il y a quelque hardiesse à trancher ainsi la partie surnaturelle du tableau et à l'affirmer vivement. Il y a beaucoup à louer dans cette œuvre-là. Le peintre, d'un réel talent, ainsi qu'on peut s'en convaincre par l'*Homère mendiant,* ne secoue peut-être pas assez les influences de ses trois maîtres, Gleyre, Gérôme et Signol. »

Charles Blanc, MM. Claretie et Yriarte se sont donc arrêtés avec complaisance devant les œuvres de notre peintre. Il ne me déplaît pas de les informer de mon propre travail et de les entendre parler d'un artiste auquel moi-même je

m'applique à rendre justice. Mon lecteur y gagnera. Il n'aura pas seulement l'opinion d'un critique, nous serons trois, quatre, que dis-je, nous serons tout un groupe d'hommes sincères, épris du beau, cherchant ce qui est juste et vrai, empressés à bien dire sur le compte d'autrui, car j'aperçois d'autres confrères auxquels je céderai la parole dans un instant.

Quand j'ai tenté de caractériser le dessin de M. Lecomte-du-Nouy, le souvenir d'Ingres s'est soudainement réveillé dans mon esprit. Notre artiste a fait plus que de s'appliquer à tenir le crayon avec la souplesse et l'assurance qui distinguent l'auteur du *Vœu de Louis XIII,* il n'a pas craint de se mesurer avec un maître redoutable en traitant après lui des sujets universellement connus, tels la *Francesca di Rimini* et l'*Homère.* C'est par deux fois que notre artiste a peint un triptyque dont Homère est le héros. Je les ai présents à la pensée, ces triptyques, mais Edmond About ne me permet pas de les décrire. Lui-même veut se charger de ce soin :

« Comme le jeune artiste est bien chez lui et vraiment lui dans son triptyque d'*Homère!* Cette œuvre intime, serrée et comme réfugiée dans un petit cadre, inspire une vraie dévotion. Elle m'a rajeuni de plus de vingt ans en reportant mon esprit aux ateliers de la rue Notre-Dame-des-Champs, à cette maison si bruyante et pourtant si studieuse où Gérôme, Hamon, Picou,

Isambert, quatre peintres appelés à des fortunes terriblement inégales, réinventaient à frais communs l'antiquité grecque. Elle était bien un peu moderne, l'antiquité de Gérôme et de ses amis; il y avait dans leur Athènes beaucoup de Pompéï et un tantinet de Paris.

« Mais quelle foi! Quel feu! Que de goût et de grâce! Cette révolution à huis-clos n'a pas été stérile; il en est resté des chefs-d'œuvre. L'antiquité de la rue Notre-Dame-des-Champs revit dans le tableau de M. Lecomte-du-Nouy, dans ces figures allégoriques drapées comme Rachel qui symbolisent l'*Iliade* et l'*Odyssée,* dans ce groupe ingénieux et délicat du vieillard et de l'enfant, dans les terrasses, les portiques et les frontons de la ville grecque endormie, dans les arrangements ingénieux, dans le dessin délicat, dans la sobriété des couleurs, dans le fini pour ainsi dire excessif de la peinture. Petit travail de longue haleine, œuvre de patience ardente et délicieuse qu'on ne fait ni pour le marchand, ni pour l'amateur, ni pour le succès du Salon, mais pour soi-même, *per suo diletto,* ou pour les beaux yeux d'une femme aimée. »

C'est le triptyque exposé en 1876 qu'Edmond About juge en ces termes élogieux. Le critique n'eût pas été moins enthousiaste du triptyque peint en 1882. Mais il s'agit bien de triptyque! Qu'est-ce que trois volets quand notre artiste s'éprend d'une personnalité puissante! Le voilà

tout occupé de Victor Hugo et de son œuvre. Deux, trois tableaux ont paru et le peintre a conçu le projet d'en faire plus de vingt. Il les a composés; ses esquisses sont prêtes et l'épopée se déroulera lentement, mais avec régularité sous nos yeux. Pourquoi M. Lecomte-du-Nouy n'a-t-il pas mené à terme sa tâche séduisante, si lourde qu'il l'eût faite? Je n'ai pas à le savoir, mais je suis heureux pour lui d'une interruption dans l'accomplissement d'un travail que la postérité n'eût point approuvé. Que l'on y songe, le peintre, le sculpteur font œuvre synthétique et définitive. Ils ne disent qu'une parole en l'honneur du poète ou de l'homme d'État, mais il faut que cette parole longuement préparée soit juste et ne dépasse point la mesure. Victor Hugo, mort hier, n'est pas entré dans l'immortalité. On le discute, on le passe au crible. Soyez sûrs que dans un demi-siècle son œuvre aura subi de fortes coupures et ce qui demeurera de lui après ce travail inévitable aura chance de durée. Tous les maîtres ont été l'objet d'une revision semblable. Homère lui-même, Shakespeare, Molière, Corneille ne nous sont pas familiers dans la totalité de leurs productions. Le temps a fait son choix. Ce choix n'est pas fait, il ne peut l'être pour Victor Hugo. Si donc quelqu'un de généreux rêve à l'heure présente l'apothéose du poète des *Orientales,* il se rencontrera un autre esprit pour exalter sans mesure le poète de *Jocelyn* ou

l'auteur d'*Atala*. Or, l'apothéose n'est rien moins qu'une sorte de déification. Un dieu n'a pas d'égaux. Que deviendront ces dieux improvisés, statues aux pieds d'argile dont le nom ne répondra point aux adorations de la foule? Il est vraiment trop tôt. Flaxmann s'est fait le satellite de Dante et personne ne contredit à l'hommage de Flaxmann. L'opinion n'aurait pas suivi M. Lecomte-du-Nouy dans ses commentaires ingénieux de l'œuvre mêlé, inégal de Victor Hugo.

Si maintenant j'étudie comme une page de genre *Giliatt aux prises avec la pieuvre*, j'y reconnais des qualités réelles. La pieuvre est un autre sphinx dont les victimes jonchent le sol. Il y a de la grandeur dans la composition. Elle est d'un heureux aspect dans sa sauvage réalité. Mais combien de spectateurs du tableau n'ont pas lu les *Travailleurs de la mer* et ne comprendront pas l'œuvre du peintre! Tel est l'écueil. L'art est l'interprétation de la nature, mais non la traduction de la nature interprétée dans un livre ignoré que personne n'est tenu de connaître. S'il s'agit au contraire de Nausicaa, de Francesca di Rimini, de Cromwel ou de Napoléon, l'ignorant est sans excuse. Les types créés par Homère et Dante et qui ont triomphé des siècles ont le même relief que des personnages historiques. Ils vivent et se meuvent dans un cadre imaginaire qui a toutes les apparences de la réa-

lité. Ils ont pris place parmi les êtres supérieurs, dignes de mémoire, objets du respect de toutes les générations.

Ce qui a pu séduire M. Lecomte-du-Nouy dans son étude prolongée des poésies de Victor Hugo, c'est que le poète appelait volontiers l'artiste à la méditation des scènes orientales. Notre peintre, à l'exemple de Delacroix, Decamps, Dauzats, Marilhat, Fromentin, Regnault, Benjamin-Constant, Gérôme, aime à planter son chevalet devant la porte gardée des harems, dans les rues de Tanger, sur le seuil des temples de Jérusalem et, s'il ne se laisse pas aveugler par le soleil, il saisit les types, les attitudes des croyants de toute foi, des esclaves de toute nature qui tiennent une si large place sous le ciel embrasé de l'Afrique ou de l'Asie.

Je voudrais décrire ici *l'Esclave blanche*, *les Chrétiennes au tombeau de la Vierge à Jérusalem*, *la Première étoile ou la fin du grand jeûne à Tanger*, *Ramsès dans son harem*, *Rabbins commentant la Bible le samedi*. Charles Clément, Laurent Pichat, Judith Gautier ont complaisamment parlé de ces toiles remarquables. *L'Esclave blanche* m'a rappelé les sveltes odalisques d'Ingres. C'est la même élégance, la même carnation nacrée. Mme Judith Gautier a consacré des pages excellentes, que l'on dirait dictées par son père, au *Ramsès dans son harem*. Une pensée filiale l'inclinait à cet hommage.

Ramsès, comme *les Porteurs de mauvaises nouvelles*, est tiré du *Roman de la Momie*, livre curieux sans doute, mais peu lu aujourd'hui. *Les Porteurs* sont d'une grande simplicité; la scène a donc été saisie par ceux même qui ne connaissent pas une ligne de Théophile Gautier : de là, son succès. *Ramsès,* plus compliqué, est resté une énigme pour beaucoup et le tableau, si étudié, si consciencieux qu'il fût, n'a pas obtenu la part d'attention à laquelle l'artiste pouvait prétendre.

M. Lecomte-du-Nouy ferait exception parmi ses pairs s'il n'avait exécuté de nombreux portraits. La sûreté de son dessin lui permet d'atteindre à une rare perfection dans l'interprétation de la tête humaine. Il y a quelques années, l'artiste exposait les portraits de sa femme, de son fils et le sien réunis sur une même toile de proportions réduites. Cette peinture attire par le naturel et la grâce. Le portrait du peintre est depuis dix-sept ans parmi ceux que garde avec intelligence le Musée des *Uffizi*. Pourquoi la France n'a-t-elle pas, à l'exemple de la ville des Médicis, sa galerie de Portraits d'Artistes?

Je me souviens d'un charmant *Portrait de femme*, signé de notre artiste et conservé au Musée de Lille à quelques pas de *l'Invocation à Neptune*. Il représente *M*^lle^ *E. T.* et fut exposé en 1869 avec *l'Amour qui passe et l'Amour qui*

reste. Une médaille avait récompensé l'auteur de ces deux toiles, mais la seconde, en 1872, était encore entre les mains du peintre. En ce temps-là, de Neuville peignait dans un petit atelier de la rue de Lancry le tableau qui l'a fait célèbre, *Les Dernières Cartouches*. O désespoir du propriétaire de l'immeuble! De Neuville voulant peindre au naturel une porte ravagée par la mitraille n'avait rien imaginé de plus simple que de trouer la porte de son atelier à coups de revolver. Le procédé n'avait rien de compliqué, mais le propriétaire supputait le dommage et, si *les Dernières Cartouches* se vendaient mal, le digne homme en serait pour une porte à remplacer! Pendant ce temps, de Neuville ne cessait d'armer son revolver. Un ami du peintre, Louis-Noël, sculpteur de grand talent, obligeant, homme de cœur au premier chef, se rendait chaque matin chez de Neuville et modelait son buste. Certain jour, un visiteur frappe à la porte délabrée, chancelante, hors de ses gonds. C'est M. Reynart, conservateur du Musée de Lille. Ce fin connaisseur, doublé d'un gentilhomme, demande à de Neuville s'il ne pourrait lui vendre une peinture. De Neuville n'avait rien d'achevé. Louis-Noël prit alors la parole. — « Allez, dit-il, chez Lecomte-du-Nouy, vous trouverez dans son atelier un portrait charmant, vrai tableau de musée; c'est une œuvre récompensée par le jury. » M. Reynart suivit le conseil du sculpteur, et c'est ainsi que les gale-

ries dont il était le gardien plein de goût s'enrichirent du portrait de *Mlle E. T.*

Mais je parle d'ouvrages dejà vieux de trente ans, et c'est hier que M. Lecomte-du-Nouy exécutait chez le Roi de Roumanie le portrait du souverain et de la Reine. Ces deux toiles sont dans le palais de Leurs Majestés, et le peintre a dû faire une répétition de l'un et de l'autre tableau pour l'Université de Jassy. Le Roi debout, tête nue, vêtu du costume militaire, la main gauche posée sur le pommeau du sabre, a près de lui des cartes ouvertes et sa couronne. La tête vit et pense. La Reine, également debout, portant le long manteau des souveraines, une aigrette de diamants dans les cheveux, appuie négligemment la main droite sur une table où le peintre a placé le diadème. Des décorations s'ajoutent au chatoyant costume de la Reine, mais son visage, empreint de dignité, de réflexion, de mélancolie, appelle le regard du spectateur. C'est bien une Reine que nous rend le pinceau de M. Lecomte-du-Nouy, mais c'est aussi la femme d'élite qui a signé *Vengeance*, ce dramatique récit de Carmen Sylva. Notre peintre, ayant fait un long séjour à la cour de Roumanie l'hiver dernier, y est appelé de nouveau, et, cette fois, pour la décoration d'églises construites sur l'ordre du Roi. A cela rien de surprenant. La Reine écrit en français; notre langue est celle dont on use de préférence à la cour de Bucarest; il est naturel que ce soit

un de nos compatriotes qui remplisse les fonctions de peintre en titre de LL. MM. le Roi et la Reine de Roumanie.

1896.

DÉSIRÉ NISARD

ÉCRIVAIN

Le critique vit d'analyse; le moraliste, de synthèse. L'un se plaît à l'étude du fait, l'autre cherche incessamment l'idée. Le premier n'est parfois qu'un grammairien; le second doit être un penseur. Le critique donne ses feuilletons; le moraliste laisse des portraits.

Il ne faudrait pas s'y méprendre. Un écrivain se cantonne rarement dans un seul genre, ou s'il garde l'illusion de s'être invariablement continué dans des œuvres de même nature, de même caractère, pour peu qu'il ait de puissance et d'activité, c'est le champ cultivé qui s'est agrandi sous l'effort de l'écrivain. L'homme est un être de conquête. C'est en relisant les *Discours académiques* de M. Nisard que cette idée de conquête nous est apparue dans toute sa netteté.

En des temps lointains, deux hommes qui

avaient été collaborateurs au *Journal des Débats,* deux confrères et sûrement deux amis, eurent un duel sérieux.

Duel à la plume, entendons-nous.

L'un défendait les grandes lettres : c'était M. Nisard, dont la maturité sévère contrastait avec ses trente ans. L'autre bataillait en faveur de ces bulles légères, étincelantes et vides que le lecteur du journal quotidien — autant dire le passant, — aime à voir s'élever sans secousse dans l'atmosphère qui l'entoure avec des transparences et des reflets de perles fines. Ce batailleur s'appelait Jules Janin.

Tous deux furent éloquents. L'un se sentait né pour le livre durable, l'autre pour la feuille volante, et chacun plaidait *pro domo*. Qui l'emporta? Les juges ne me l'ont pas appris. D'ailleurs, tout ce qui se plaide à la barre ondoyante du journal n'est jamais jugé sans appel. Le journal crée l'opinion. Demandez au vent qui passe ce qu'il sait de l'opinion : le vent répondra qu'il a moins de vitesse, moins de subtilités et de caprices que l'insaisissable voyageuse.

Le duel terminé, les deux adversaires se remirent au travail. M. Nisard acheva d'écrire ses *Études critiques sur les poètes latins de la décadence*, tandis que Jules Janin continuait son feuilleton.

Je crois décidément que la victoire appartint à l'historien des poètes de la décadence. En effet,

je surprends cet aveu sous la plume de son antagoniste :

« Pour celui qui a l'honneur de tenir la plume du critique, il y aura toujours beaucoup à glaner dans l'étude et dans la contemplation de l'œuvre des maîtres. » L'imprudent! Mais c'est justement ce qu'avait dit au plus fort de la mêlée M. Nisard. Je tourne la page, ô confusion de la critique qui ne saurait être quotidienne sans être éphémère, c'est encore Jules Janin qui écrit :

« Vous avez vu dans un cadre, à l'abri d'une glace, un papillon fixé là à une épingle. Il était si brillant quand il fut pris par cet enfant dans son réseau de gaze, il avait toute sa poussière et toute sa couleur, il resplendissait de tous les feux du jour, parmi les fleurs des jardins sur lesquelles il aimait à se poser..... Aujourd'hui, ce bel insecte ailé n'est plus qu'un squelette attristant; la pourpre de son aile est passée, et l'azur de son corps s'est envolé. On ne voit plus de cette fantaisie aux ailes de pourpre et d'or qu'un point noir, huché sur des pattes brisées..... une fleur dans un herbier! Voilà pourtant (ceci est l'*ananké* des papillons et du style de la même famille) le sort des belles phrases éclatantes, parées et nouvelles dont la critique habillait les petits drames, les petits vaudevilles, les petits chefs-d'œuvre précieux. »

N'en doutons pas, nous sommes en face d'une âme repentante, et le souvenir de sa faute ne

s'effacera plus. A vingt ans de là, nous devions recevoir de Jules Janin, dans une épître familière que nous conservons avec soin, l'expression renouvelée de sa désillusion :

Le feuilleton, roche stérile!
Un bruit sonore, un bruit perdu!
Tâche absurde et tâche inutile!
J'en suis enfin tout morfondu.

A voir la verte vieillesse de celui qui fut un jour l'antagoniste armé du feuilleton, des lettres faciles, on se prend à aimer le livre, l'œuvre utile, lentement composée, écrite avec sobriété afin que le style ne porte aucune date et plaise aux esprits sérieux, à quelque époque qu'ils veuillent se nourrir des pensées du moraliste.

Car c'est au moraliste qu'il faut revenir. Ce n'est pas nous qui avons fait dévier le sens des mots. A l'heure actuelle, on ne peut dire d'un écrivain : c'est un critique, sans qu'il soit soupçonné d'improvisation, de production hâtive. Au contraire, le titre de moraliste inspire le respect; il éveille l'idée d'un labeur réfléchi, tel que le comporte un esprit investigateur, curieux et facilement enclin aux retours sur les hommes et les choses de son temps. Mais ces retours ne sont possibles que dans la mesure où l'écrivain sait ramener à l'unité les existences qu'il retrace, les poèmes qu'il étudie. On ne compare pas entre elles des pluralités. Si donc l'écrivain songe aux

applications à faire entre deux peuples ou deux époques, il a recours à la méthode synthétique.

En art, en littérature, en histoire la synthèse a pour expression le portrait.

M. Nisard est volontiers portraitiste.

Les *Discours académiques* sont autant de portraits littéraires dans lesquels le dessin et le coloris n'ont pas moins de précision que de mesure. A cela, rien d'étonnant. De longue date, M. Nisard a su poser un personnage. Lucain, Stace, Martial ont été peints par lui dans les *Poètes latins de la décadence* avec une sûreté de touche qui n'a fait que s'affermir. On n'a pas oublié les éloges que Daunou, Villemain, Sainte-Beuve accordèrent à ce premier ouvrage de M. Nisard. Daunou ne craignait pas d'écrire : « C'est à nos yeux l'un des meilleurs livres de critique littéraire qu'on ait publiés depuis longtemps. » « J'avoue, disait Villemain, que le siècle est fort occupé, et il faut le curieux savoir de M. Nisard, son style nerveux et piquant, sa polémique spirituelle et amusante, même contre les vieux livres, pour faire lire aujourd'hui deux volumes sur Stace, Sénèque et Lucain. »

Les poètes de l'antiquité, à quelque période qu'ils appartiennent, sont les ancêtres de la famille littéraire; les classiques modernes ne sont que des aînés. Mais comment raconter les gloires d'une illustre maison sans l'étudier dans chacun

de ses membres? Est-il rien de plus naturel que de chercher sur le front des aînés le signe distinctif de la race? Cette recherche n'est pas une fantaisie de l'historien. Elle lui est conseillée par le bon sens.

M. Nisard avait à peine publié ses études sur les poètes de la décadence, qu'il entreprit l'*Histoire de la littérature française*.

Après les ancêtres, les aînés.

L'écrivain pouvait parler en maître des auteurs du grand siècle, ils lui étaient connus dans leurs modèles. Et sans doute pour se prémunir contre tout manquement envers les demi-dieux de l'antiquité latine, l'historien de la littérature française voulut vivre dans un perpétuel commerce avec les prosateurs et les poètes de la vieille Rome. Il résolut, labeur immense, de populariser parmi les générations lettrées la collection des auteurs latins. En regard du texte est la traduction française. Cette bibliothèque inestimable comprend vingt-sept volumes de grand format à deux colonnes! Après un tel travail, il faudrait dire un tel service rendu, M. Nisard pouvait entrer sans crainte chez les grands classiques du siècle de Louis XIV. Il savait d'avance ce qu'ils pourraient lui dire. Leur langue lui était connue. Ce portrait d'un moderne est de lui, et c'est aussi le sien. Voulant rappeler ce que l'un des plus célèbres écrivains du dix-septième siècle doit aux poètes latins : « Leur illustre compagnie, dit-il, lui a profité et

l'a aidé à se mettre en possession de lui-même et à donner tout leur essor à ses facultés. » Relisez le troisième volume de l'*Histoire de la littérature française,* celui dans lequel M. Nisard a laissé les portraits de Bossuet, Racine, Molière, La Fontaine, La Bruyère, Madame de Sévigné, Saint-Simon, et dites si les lignes que nous rappelons ici ne s'appliquent pas à l'historien de ces maîtres, dites si le curieux, le critique, le moraliste n'a pas jugé les chefs-d'œuvre d'hier en les éclairant de la sereine lumière qui tombe de l'antiquité comme d'un sommet.

Le peintre de portraits Richardson, qui hérita de la renommée de Kneller et de Dahl, ses devanciers dans son art, a écrit un traité de peinture et de sculpture. Rutgers a traduit le livre en français. Ten Kate, d'Amsterdam, en a fait une version dans sa langue. Ten Kate était amateur. Il se crut en droit d'ajouter ses commentaires au texte de Richardson. Or, voici ce que Ten Kate écrit dans l'une de ses gloses : « Il est bon de faire poser à une certaine distance la personne dont on fait le portrait, parce que les détails qui, chez le modèle, sont en opposition avec la belle nature, disparaissent ainsi aux yeux du peintre. »

O l'honnête bourgeois! Ne dirait-on pas, à l'entendre, que le peintre soit l'inconscient traducteur de la forme. Ten Kate, mon ami, vous en êtes au mot à mot. Vous supprimez l'art et vous insultez à l'artiste. L'art est l'interprétation de la nature;

l'artiste est à tout le moins le virtuose lorsqu'il n'est pas le compositeur, c'est-à-dire l'homme doué de génie qui trouve l'harmonie dans le contraste. Non certes, le conseil de Ten Kate ne doit pas être suivi. Ce n'est pas à distance que l'on fait un bon portrait, c'est auprès de son modèle, c'est dans une intimité fréquente et prolongée. Le critique des poètes latins pourrait le dire, lui qui n'a pas craint de remonter les siècles pour se rapprocher des hommes qu'il voulait peindre.

De retour de son lointain pèlerinage, il fit halte à la cour de Louis XIV, puis ses contemporains l'ayant applaudi, le bruit de leurs acclamations lui parut être un appel. Il reprit sa marche et redescendit jusqu'à nous. Quelques hommes de mérite s'étant arrêtés devant lui, de son pinceau le plus léger, de sa pointe la plus habile, il a tracé d'eux de durables portraits. Ce sont l'abbé de Feletz, Musset, Baour-Lormian, l'ancien duc de Broglie, Cuvillier-Fleury, Saint-René Taillandier, le Père Gratry.

Le nom de M. de Feletz est à peine connu de notre génération. Sa figure nous apparaît enveloppée d'ombre. Peut-être avez-vous pensé qu'il fallait mesurer la valeur de l'homme d'après l'oubli qui l'enveloppe. L'abbé de Feletz, ayant tenu la plume du journaliste, on s'imagine, sans doute, qu'il n'a été comme tant d'autres qu'un écrivain de rencontre. Quelle erreur! L'abbé de Feletz fut un homme de Plutarque avec le par-

fum des vertus chrétiennes. Il avait hésité sur le choix d'une vocation. Élevé chez les Pères de l'Oratoire, il se sentait porté vers l'état ecclésiastique. On était en 1789. Le jeune Feletz ne se décidait pas. Deux ans plus tard, la persécution gronda. Le serment à la constitution civile du clergé fut violemment exigé de quiconque portait la soutane du prêtre. Ce jour-là, le sacerdoce apparut à M. de Feletz dans son héroïsme. Il réclama l'honneur d'être au péril, et reçut les ordres sacrés. Jeté sur un ponton qui déjà renfermait quatre cents prêtres, l'abbé de Feletz eut à souffrir mille traitements odieux et barbares. La plupart de ses compagnons moururent martyrs de la main des sectaires qui les détenaient. L'abbé de Feletz survécut au supplice avec une centaine de déportés. Quelle âme assez vaillante, assez maîtresse d'elle-même aurait pu refouler sa colère au souvenir de ces temps néfastes? Le danger disparu, l'heure de la délivrance arrivée, l'abbé de Feletz résolut, par esprit de foi et de patriotisme, de se taire pendant toute sa vie sur ce qu'il avait enduré. Trente ans plus tard, il lui échappait d'inoffensives allusions « à ce bon temps où il avait été si malheureux ! »

La vocation de l'abbé de Feletz était de devenir écrivain. Nul ne se soustrait à sa vocation. Un article, sans signature, sur les affaires du temps, adressé par lui à un journal de Paris, fut son premier essai. L'article parut et fit sensation.

L'auteur habitait le Périgord. Avait-il, par quelque détail, trahi sa résidence? Les Périgourdins apprirent que l'un des leurs venait de se faire imprimer à Paris. Vanité n'est pas clairvoyance. Tous les éloges allèrent trouver un jeune fat d'Excideuil que l'on supposa l'auteur de l'article. Cet encens ne troubla pas notre homme qui finit peut-être par se persuader qu'il avait fait de la prose sans le savoir, et dans son ravissement il n'oublia point de solliciter quelques encouragements de M. de Feletz en personne, qui par un simple caprice de son esprit était devenu publiciste sans le vouloir.

M. Nisard a raconté ces menus faits avec une adresse que je n'ai pas. Je me défends de le citer afin de ne pas jeter sur divers points de cette esquisse un éclat que je serais incapable de soutenir dans les autres parties. Cependant, comment ne pas lui emprunter ce trait à l'honneur des frères Bertin, qui avaient été les camarades de M. de Feletz à Sainte-Barbe et dont il fut à son tour l'un des premiers collaborateurs au *Journal des Débats :*

« Durant leur longue carrière, écrit M. Nisard, que d'écrivains distingués n'ont-ils pas aidés à se produire; j'en dis trop peu; devinés, avertis d'eux-mêmes! Ils n'attendaient pas que la réputation les leur montrât; ils devinaient le talent avant tout le monde, parce qu'ils l'aimaient. »

Dans la presse, M. de Feletz fut un homme

respectueux des traditions de son pays; il montra de l'impartialité dans ses jugements; sa langue est d'une élégante clarté. Ses succès furent grands. Ils ne firent pas ombre à sa modestie. M. Nisard a donné la dernière touche au portrait de l'aimable critique en le montrant avide d'obscurité, de recueillement, de silence. Il ne fut jamais plus heureux ni plus rassuré que le jour où, au déclin de sa vie, se sentant moins en vue, il put se croire oublié.

C'est en mai 1851 que M. Nisard prononça devant l'Académie française l'éloge de M. de Feletz. Il y avait quelques mois seulement que l'historien littéraire appartenait à la célèbre compagnie. Son compétiteur avait été Alfred de Musset. M. Nisard fut élu le premier et au mois de mai 1852 l'honneur de recevoir Alfred de Musset parmi les Quarante lui échut.

Un novateur salué par un classique! On pouvait craindre que les qualités intermittentes du poète des *Nuits* ne fussent pas relevées par M. Nisard avec le soin qu'elles méritent. Il y avait dans les Premières poésies de Musset tant d'herbe folle que la pensée honnête, le vers bien venu pouvaient échapper au regard du critique. Écarter des broussailles pour chercher le granit exige beaucoup de conscience et d'art. Le directeur de l'Académie ne faillit point à cette tâche délicate. Il fit ses réserves, non en esprit morose, mais en moraliste qui a souci de la vérité.

D'aussi loin que l'homme de bien lui apparaît dans les meilleures pages des Poésies nouvelles de Musset, il le nomme et l'encourage à se montrer. Çà et là — ce sont les grâces affinées du portrait littéraire — M. Nisard relève quelque incartade du poète à l'endroit des classiques, notamment à l'égard de Boileau. Et voyez le châtiment bien mérité! Ce qui reste de Musset, c'est précisément ce qu'il a revêtu d'une forme simple, sévère et châtiée, c'est-à-dire de la forme classique. On ne se joue pas de la vérité sans qu'elle se venge. Le beau est un parce qu'il est le reflet du divin. Ne dites pas de mal des modèles, car l'éloquence que vous sauriez mettre dans l'attaque serait un piège auquel vous ne pourriez vous soustraire. Plus vous vous grandirez pour atteindre d'illustres devanciers, plus vous serez en péril d'être confondus avec eux.

Quelques années plus tard, le vieux duc de Broglie, un des orateurs parlementaires les plus applaudis sous le gouvernement de Juillet, entrait à l'Académie. M. Nisard rendit hommage à l'intégrité du caractère, à l'esprit élevé, à l'éloquence particulière de l'homme d'État. C'était un trait qu'il convenait de relever. M. Nisard ne l'oublie pas. « Quant à votre éloquence, dit-il au récipiendaire, Cicéron en a connu et admiré le modèle dans cette éloquence si goûtée au Sénat romain : « la plus heureuse de toutes, dit-il, où la force « de la discussion est tempérée par la douceur de

« celui qui parle, et cette douceur fortifiée par « la gravité et la vigueur de ses raisons. » C'est là votre éloquence, et je ne suis pas le premier qui en ait trouvé l'éloge dans Cicéron. »

Un publiciste, un poète aux aspirations toutes modernes, un homme d'État. Ces trois portraits n'ont rien de semblable entre eux, si ce n'est le talent du peintre qui les a signés. Voici maintenant un poète au tempérament classique. C'est Ponsard. Au moment où M. Nisard s'est occupé de lui, Ponsard n'avait pas écrit *Galilée*. Il était l'auteur de *Lucrèce*, d'*Agnès de Méranie*, de l'*Honneur et l'Argent*, de *Charlotte Corday*. Le portrait de Ponsard est avec celui de l'abbé de Feletz le plus vigoureux que renferme le volume de M. Nisard. Serait-ce que l'historien de la littérature du grand siècle a mieux goûté le vers sobre et ferme de Ponsard que la stance lyrique de Musset? Non. Ce sont les oppositions naturelles, les incidents de la vie de Ponsard qui donnent à son portrait certains ressauts pleins de caractère. N'est-ce rien, dites-moi, que cette coïncidence qui permet de rapprocher Ponsard de l'auteur de *Cinna?* Tous deux, en effet, ont vécu en province. « Jusqu'à l'âge où vos talents vous ont amené dans le monde de Paris, dit M. Nisard à son modèle, vous viviez dans une obscurité studieuse, au fond d'une petite ville de province, entre une mère dont la tendresse veillait autour de votre travail et les maîtres de l'art qui,

en province, sont toujours d'usage, parce qu'ils n'y sont jamais de mode. »

A mainte reprise, le souvenir de Corneille traverse la pensée de l'académicien; mais où il atteint à un puissance de synthèse fort remarquable, c'est dans les pages relatives à la tragédie de *Charlotte Corday*. Chaque personnage est repris par M. Nisard qui en fait un type. Les principales scènes sont résumées avec autant de force que de concision, et la portée morale de l'œuvre est définie de main savante lorsque l'écrivain dit, en parlant des Girondins : « Vous les avez peints dans un moment où vous risquiez de nous les rendre trop chers : c'est le moment suprême où, exaltés par l'approche de la catastrophe, ils insultent à l'échafaud dont ils n'ont pas su se défendre. Vous avez réussi à ne les rendre qu'intéressants. »

La première figure devant laquelle nous ait appelé M. Nisard, c'est l'abbé de Feletz. La dernière est le Père Gratry. Avec quel soin pieux, quel respect filial le directeur de l'Académie n'a-t-il pas parlé, à deux reprises, du Père Gratry, le jour des funérailles du religieux et lors de son remplacement à l'Institut. Dans les deux circonstances, M. Nisard a tracé de l'auteur de la *Philosophie du Credo* une juste et vivante esquisse. Ceux qui l'ont entendu le 13 février 1872 sur la tombe du Père Gratry n'oublieront jamais la douloureuse éloquence de l'orateur, lors-

qu'il a dit avec l'accent d'une fière conviction :

« Il a cessé de souffrir; il a la paix dans la vérité, ne le plaignons pas. Ce qu'il faut plaindre, c'est la France, où les bons deviennent plus rares et les méchants deviennent pires; c'est l'Église qui a tant besoin du talent et des vertus de ses prêtres pour rester la plus grande de nos forces sociales. »

Après les paroles émues que M. Nisard a consacrées à la famille spirituelle du prêtre, à tous ceux qui étaient accoutumés « à lui demander leur chemin dans les obscurités de la vie, à s'appuyer sur lui dans leurs défaillances », après l'image intime, le portrait en pied. C'est le 22 janvier 1874 que M. Nisard l'a tracé sans exagération et avec une dextérité de pinceau sans laquelle des heurts inévitables auraient déparé l'œuvre.

Je ne puis m'arrêter devant chaque page de ce musée. Les visiteurs les plus ardents sont forcés de presser le pas dans les galeries du Louvre et du Vatican. On ne voit jamais tout et les récits sont encore moins complets que la vision. Je puis donc m'arrêter dans cette étude de l'œuvre d'autrui. Et si mon lecteur jugeait excessive et trop flatteuse la dénomination de « Portraits » donnée à des éloges académiques, je devrais l'informer que le mot n'est pas de moi. M. Nisard en a fait usage au début de son livre. « Membre de l'Académie française depuis 1850, écrit-il, j'ai entendu trente-sept discours de réception et

autant de réponses. Et comme chaque réponse apprécie à la fois le récipiendaire et son prédécesseur, c'est un total de plus de cent portraits qu'il m'a été donné de comparer avec les originaux. » Vous avez bien lu : cent portraits! Et le mérite singulier de cette galerie, c'est que le peintre est habituellement de même taille que son modèle, si même il ne le surpasse en éloquence. Un second caractère de ces peintures, c'est que toutes ont été composées d'après un même plan : partout la même ossature. Mais que de variété dans la pose, dans le costume, dans les traits du visage. On se sent en face d'une même famille, chaque membre de la grande compagnie est un représentant de l'esprit français; toutefois, la personnalité de tous garde, sous le pinceau de l'artiste, le signe qui lui est propre. Au nombre des portraits tracés depuis un quart de siècle, ceux que M. Nisard a signés se rangent parmi les plus attachants et les plus sincères. Ce sont des pages françaises au premier titre. Les unes, transparentes et légères, font songer aux fins pastels de Latour; les autres, fortement modelées, rappellent les fières effigies de Rigaud; toutes se rapprochent de La Bruyère.

1884.

H. LOUIS-NOEL

STATUAIRE

Avez-vous jamais songé à la genèse d'une renommée? L'œuvre d'un artiste se résume dans le nom du maître. Il suffit de rappeler ce nom pour évoquer une foule de souvenirs. Toutes les toiles, tous les marbres jadis admirés reparaissent ensemble devant le regard de la pensée lorsqu'on parle de l'homme supérieur qui les a signés. Or, le nom des maîtres n'a revêtu l'éclat qui impose à tous que par l'applaudissement répété devant les œuvres dispersées de l'artiste. C'est l'éloge prononcé successivement au Nord et au Midi qui produit peu à peu le renom glorieux du maître. Tels les joyaux perdus puis retrouvés constituent la richesse de l'amateur et forment un trésor dont il tire une fierté légitime. Mais la gloire ne s'attache au nom qu'avec les siècles. Du vivant des maîtres, ce n'est pas leur personnalité qui domine, ce sont leurs ouvrages.

Et, plus un homme produit avec honneur, avec talent, plus ses ouvrages se trouvent placés sur des points éloignés, plus aussi l'appréciation juste, éloquente du mérite de l'artiste, revêt un caractère d'universalité qui aide au renom durable, à la gloire peut-être, ce laurier posthume des plus puissants, des mieux doués.

Les marbres de Louis-Noël, ses bronzes robustes sont en Autriche, en Angleterre, en Corse, à Dunkerque, à Arras, à Saint-Omer, à Cambrai, à Bapaume, à Tours, à Angers, à Paris. Et, en quelque lieu qu'on se trouve en face de ses ouvrages, ils frappent le regard par l'énergie contenue, la grâce, le caractère, la conscience, vertus ordinaires du sculpteur dont je parle.

L'homme est jeune encore. De taille bien prise, il a cette force physique nécessaire à celui qui veut pétrir la glaise et tailler le marbre ou la pierre. La parole est brève et toujours sensée. Louis-Noël est Artésien. Il n'a pas de ces saillies si familières aux Méridionaux et aux enfants de Paris. Il est sérieux sans tristesse, penseur sans affectation, d'une rectitude de goût et de jugement qui rendent ses conseils toujours précieux pour ses confrères ou ses élèves. J'ai dit ses élèves. Ils sont nombreux. Encore que notre artiste ne soit professeur en titre nulle part, son atelier demeure toujours ouvert au jeune homme qui vient se réclamer de son expérience. Le bon sculpteur est un guide pour tous, à toute heure,

prodigue de ses journées, de ses pas, de ses efforts à l'égard d'autrui. Nombre de jeunes peintres, chose digne de remarque, lui auront dû de persévérer dans le sentier sévère et étroit qui mène à la Villa Médicis. J'ai sous les yeux une lettre collective, datée de 1890 et signée de trois lauréats du Prix de Rome. Les signataires de cette lettre, empreinte de gratitude, se proclament spontanément les disciples de Louis-Noël. Hier encore le lauréat du Prix de Rome, élève de l'École des Beaux-Arts, était avant tout un familier de l'atelier de notre sculpteur. Ce qu'il est pour les jeunes gens qui viennent vers lui ne lui a pas fait oublier ses camarades d'autrefois. Demandez à MM. Maximilien Bourgeois, Barrias, Chaplain, Deloye, Levillain, si l'amitié n'est pas la vertu maîtresse de l'artiste éminent dont nous esquissons ici le rapide portrait. Homme d'enseignement, homme de cœur, il sut être patriote dans la plus large mesure aux heures sombres de 1870. Et cependant le siège de Paris aurait dû, ce semble, avoir raison de son courage. C'est pendant cette rude épreuve de la patrie française que la mort vint s'asseoir au foyer de l'artiste. Il se vit atteint dans ses affections les plus chères. Sa femme succomba, vaincue par les privations, et le vaillant artiste pendant les rares instants de répit que lui laissaient les bataillons de marche se sentait également attiré par une tombe et un berceau. Son enfant, une grande jeune fille au-

jourd'hui, le consola du deuil dont il souffrait.

Sculpteur, Louis-Noël a signé des œuvres d'imagination, *Rébecca*, *Baigneuse*, la *Muse d'André Chénier*. Nombreuses sont ses compositions inspirées par une pensée chrétienne : *Saint Hugh*, *Notre-Dame-des-Ardents*, *Saint Thomas d'Aquin*, *Saint Antoine de Padoue*, *Sainte Philomène*. Plus nombreuses encore sont ses pages historiques : *David d'Angers*, *Faidherbe*, le *cardinal Regnier*, *Mgr Lequette*, évêque d'Arras, *Mgr Colet*, archevêque de Tours, l'*Abbé Subileau*, supérieur du Petit-Séminaire Mongazon, à Angers, le *cardinal Guibert*, archevêque de Paris, pour la basilique de Montmartre.

Rébecca est la première en date des œuvres justement appréciées de Louis-Noël. Son maître, Jouffroy, se déclara satisfait de la pose et de l'accent. Le plâtre parut au Salon de 1873; le marbre fut exposé en 1879. Il décore aujourd'hui le palais de l'ambassade de France à Vienne.

Beaucoup de caractère, de la souplesse, du goût distinguent la statue de *Rébecca*. La fille de Bathuel est debout; sa cruche, posée sur la margelle du puits, forme un fût naturel sur lequel porte le bras de la jeune fille. La main gauche, relevée jusqu'à la hanche, effleure avec abandon la robe aux plis sévères dont est vêtue Rébecca. La tête droite, le regard tranquille donnent au marbre de Louis-Noël un aspect de

grandeur vraiment sculptural. Que manque-t-il à la statue de *Rébecca* pour qu'elle soit dite un chef-d'œuvre? — Presque rien.

Très différent est le marbre que l'artiste a intitulé *Baigneuse*. C'est en 1888 que Louis-Noël soumit au jugement du public cette composition faite de convenance, de jeunesse et de beauté. Le marbre date de 1891. On peut le contempler au musée d'Arras. Un critique autorisé a très bien décrit et apprécié cette composition de haut mérite. Je lui cède la parole :

« Assise sur un roc, les jambes repliées sous elle, la *Baigneuse* qui s'appuie sur le bras gauche et lève pudiquement le droit pour se couvrir la poitrine à la manière antique, regarde rêveusement par-dessus l'épaule l'eau qui clapote à ses pieds. D'un faire sobre de détails, cette figure souverainement élégante, au mouvement souple, aux lignes ondoyantes de quelque côté qu'on l'examine, et dont les parties molles ont toute la morbidesse désirable, est d'un galbe, d'une distinction et d'une chasteté presque sans exemple dans la statuaire de nos jours, malheureusement descendue des hauteurs de l'idéal, et devenue si humaine et si prosaïque, qu'elle est à la veille de verser en plein réalisme. Rien, absolument rien de sensuel en cette figure d'un antique modernisé, paraissant appartenir aux plus beaux temps de l'art français de la Renaissance, et semblant avoir une étroite parenté avec les

créations les plus aimables et les plus correctes de Jean Goujon et de Germain Pilon. La tête, d'un ovale allongé, que couronne une coiffure délicieuse, est fine, aristocratique, absolument sculpturale. »

Mais parmi les œuvres d'imagination que Louis-Noël a composées, ce n'est ni *Rébecca*, ni la *Baigneuse*, si achevées qu'elles soient, qui tiennent le premier rang.

Quelle est cette divinité maternelle, assise près d'un billot et s'empressant de la main autour d'une tête de trente ans? C'est la *Muse d'André Chénier*.

O Muses, accourez; solitaires divines,
Amantes des ruisseaux, des grottes, des collines!...
Quand pourrai-je habiter un champ qui soit à moi!...
Vous savez si toujours dès mes plus jeunes ans,
Mes rustiques souhaits m'ont porté vers les champs.

C'est l'auteur du *Mendiant* et de l'*Aveugle* qui chante de la sorte, et, le lendemain :

Un vulgaire assassin va chercher les ténèbres :
Il nie, il jure sur l'autel...

Voilà le vers sanglant, courroucé, de l'iambe vengeur. Or, c'est le chantre de Clytie, de Myrto, de Pannychis et de Néère, qui trouve dans son âme de pareils accents! O merveille! la poésie française va renaître. Nous avons parmi nous un neveu d'Homère et de Corneille. Le génie grec

et l'esprit national se sont rencontrés sous sa plume : la grâce et la force ont effleuré ses tempes. L'instrument qui vibre entre ses doigts est la lyre aux sept cordes, dont le rythme varié convient à l'ode et à l'élégie, au poème non moins qu'à l'idylle. Salut à l'adolescent des trophées qui un jour peut-être s'appellera Sophocle. Salut au noble esprit enivré de pensées, de chefs-d'œuvre, de liberté. Qu'il marche sans obstacle dans la vie; qu'il compte de longs jours; que ses pages innombrables lui assurent l'immortalité près de ceux qu'il aura consolés...

Ainsi, de notre cœur oublieux et charmé, se sont envolées maintes fois des paroles d'espérance quand nous avons ouvert ce livre formé d'amour, d'harmonie, de fierté, de larmes, les *Poésies d'André Chénier*. Hélas! le siècle des philosophes a été de fer, n'est-il pas vrai, pour la jeunesse qui s'essayait à la poésie? Gilbert et Malfilâtre, on nous l'a dit, sont morts de misère. Chénier leur succède sur un autre grabat.

Seul il croyait mourir, mais des vastes prisons
S'élance, près de lui, le chantre des *Saisons*.
Oubliant que tous deux l'échafaud les appelle :
« Oui, puisque je retrouve un ami si fidèle »,
Dit Chénier, et ce chant d'un enfant d'Apollon
Accompagna leur marche et fut encor trop long.

C'est Frédéric Soulié qui a raconté ce drame dans son premier livre, les *Amours françaises*.

Louis-Noël l'a voulu reprendre avec le ciseau. Le poète des *Saisons*, Roucher, n'a pas été sculpté par l'artiste; Chénier lui-même est invisible, mais la Muse éplorée, drapée dans ses voiles de deuil, a recueilli la tête du jeune maître. Quel respect attentif pour son front pâli, ses grands yeux blancs, tristes et doux, qui jadis ont brillé des mille feux de l'enthousiasme, du printemps, des espoirs sans fin! Et de quelle main nerveuse elle a couvert l'instrument du poète avec les palmes de la victoire! Et ses poèmes, le *Jeune Malade*, la *Jeune Tarentine*, *Hermès*, la *Jeune Captive*, toutes ses œuvres exquises seront sauvées de l'oubli, car la divinité bienfaisante qui veille sur notre poète a ressaisi les feuilles éparses échappées de ses doigts sans force. Rien n'est mort, rien ne sera perdu de cette âme si proche de la nôtre.

Le monument de Louis-Noël est un hommage délicat à la mémoire d'André Chénier. Peut-être le statuaire ne s'est-il pas assez souvenu :

Que lorsqu'on meurt si jeune, on est aimé des dieux.

Peut-être n'a-t-il vu que la mort, non le triomphe de ce poète entrant de plain-pied dans la gloire par la porte de la douleur. Peut-être la Muse d'André Chénier n'est-elle pas suffisamment radieuse, pas assez grecque?

Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques,

a dit ce descendant d'Homère. Louis-Noël eût peut-être ajouté à l'harmonie de sa composition en découvrant les bras de son personnage. L'aspect de la figure eût été moins sombre, moins tragique. Le nu, qui est une des conditions premières de la sculpture, était autorisé par le choix du sujet. Mais, tel qu'il est conçu, le marbre élégant et nouveau du statuaire renferme une pensée juste, poétique et toute française.

Ce beau marbre est au musée d'Angers. Avant de pénétrer dans ce palais où sont recueillies tant d'œuvres rares et superbes, l'œuvre magistrale de Louis-Noël fut l'objet de récriminations blessantes que l'histoire a le devoir d'enregistrer pour l'enseignement des jeunes artistes. C'était au lendemain de la Commune. Le marbre, dont nous venons de parler, avait été goûté du public et de la critique. Mais Charles Blanc, directeur des Beaux-Arts, estima séditieux le souvenir évoqué par le statuaire et, à une demande d'acquisition que faisait l'artiste, il répondit par une fin de non recevoir subordonnée toutefois à une clause étrange. Charles Blanc, homme de goût, bon écrivain, membre de l'Institut, ne craignit pas de proposer au sculpteur de mutiler son œuvre, de la dénaturer en enlevant à la tête d'André Chénier son caractère iconique pour y substituer un masque quelconque, sans précision, qui permît de voir une tête d'Orphée dans

le visage idéalisé du poète de la *Jeune Captive*. L'artiste répondit à cette singulière proposition par un haussement d'épaules et son marbre lui resta.

Je ne puis rien dire de *Saint Hugh*, évêque de Lincoln, dont la statue a été exécutée pour la Chartreuse de Parkminster. Je ne l'ai pas vue. Mais *Notre-Dame-des-Ardents* est une page exquise de sentiment et de grandeur. Elle est la parure de l'antique basilique si populaire dans les Flandres. *Saint Antoine de Padoue* date d'hier. L'œuvre est dans la basilique inachevée de Montmartre qui revêt lentement sa parure sculpturale sous la sage direction de l'architecte M. Rauline. Et tel est le style élevé de la statue de *Saint Antoine* que, de divers côtés, on la veut prendre pour type ; l'œuvre est devenue classique en moins de trois années. Plusieurs répliques sont déjà sorties de l'atelier du sculpteur. C'est qu'en effet, la pose, le costume, la distinction des traits, le respect du saint pour le corps de l'Enfant-Dieu qui, soudainement, lui est apparu, placent la composition de Louis-Noël au nombre des rares statues de saints qui satisfont le regard et la pensée.

A la suite de l'Encyclique du 4 août 1879, sur la restauration des études théologiques, un grand nombre d'ecclésiastiques et de religieux avaient manifesté le désir de posséder l'image peinte ou sculptée de saint Thomas d'Aquin. Aucune

statue du docteur angélique n'étant satisfaisante, des religieux de Paris pressèrent Louis-Noël de composer un *Saint Thomas d'Aquin,* en s'entourant des portraits les plus authentiques, des renseignements consacrés par la tradition.

L'œuvre a paru au Salon de 1886. L'année suivante, à l'occasion du jubilé de Léon XIII, l'Ordre des Frères-Prêcheurs offrait cette même œuvre au Saint-Père. C'est le 27 mai 1887 que le bronze fut porté au Vatican. Léon XIII loua hautement le talent de l'artiste et remercia en termes chaleureux l'Ordre de Saint-Dominique du présent qui lui était offert, puis, appréciant l'intérêt particulier du sujet, Sa Sainteté ordonna que la statue de saint Thomas serait placée dans sa bibliothèque réservée. Le bronze original est chez les Frères-Prêcheurs de Corbara.

C'est à peine si je puis parler, ici, de *Sainte Philomène,* sévèrement drapée dans ses voiles de vierge et dont le corps percé de flèches est gisant sur le sol. Plus sobre, plus apaisée que la *Sainte Cécile* de Maderno, la *Sainte Philomène,* de Louis-Noël, lui vaudra un légitime succès lorsqu'elle sera sculptée dans un bloc de Carrare.

A toi qui jetais une âme
Dans les flots du bronze en flamme;
Toi, dont la puissante main
N'eut jamais d'étreintes vaines;
Toi, dont le marbre a des veines
Où coule le sang humain!

— Qui parle ainsi ?
— Alfred de Vigny.
— A qui s'adresse-t-il?
— A David d'Angers.

Après Alfred de Vigny, Louis-Noël a voulu consacrer à la mémoire de David d'Angers, le père de tant de colosses, un bronze magistral. Le sculpteur de *Bonchamps* et du *général Foy* est représenté debout, vêtu à la moderne et drapé, la tête nue, tenant dans une main l'esquisse de la figure principale du fronton du Panthéon : *la Patrie distribuant des couronnes*. De l'autre main, David tient un maillet qu'il pose sur un autel antique placé à sa droite. La face antérieure de l'autel porte ce seul mot : PATRIA. Simple et grave dans sa pose, tel est le *David* de notre artiste. La tête et les mains ont été l'objet d'une étude spéciale de la part du statuaire. Légèrement inclinée en avant, la tête pense. Une vague nuance de mélancolie est répandue sur le visage du maître. Quant aux mains, on les dirait modelées par David lui-même : c'est le plus bel éloge que nous en puissions faire.

Ce bronze est à Angers. Il fut inauguré en octobre 1880 et valut au statuaire la croix d'honneur.

Onze ans plus tard, l'artiste dressait à Bapaume le bronze héroïque de Faidherbe, l'intrépide commandant de l'armée du Nord, le vain-

queur des Allemands à Bapaume en 1871. Quelle allure martiale, quelle résolution dans cette effigie de l'homme de guerre, debout, les bras croisés, une jumelle dans la main, et dont le regard semble interroger les mouvements de l'ennemi! Au surplus, qu'est-t-il besoin d'éloges en face du *Faidherbe?* Nous nous souvenons avoir rencontré dans l'atelier de l'artiste la veuve du général appelée à donner son avis sur la statue. Madame Faidherbe, les yeux en larmes, proclama sans hésitation que le statuaire avait fait revivre le vaillant capitaine dont elle porte le nom. Un pareil témoignage est plus éloquent que toutes les critiques.

La statue de *Mgr Lequette,* évêque d'Arras, est une œuvre dans l'exécution de laquelle le statuaire était d'avance commandé quant à la pose, au costume et à l'expression générale du personnage. Un prélat à genoux, les mains jointes et priant. Telle est la donnée que l'on imposait au sculpteur, donnée qui défie l'imprévu, l'originalité. Donnée deux fois terrible si l'artiste, tenu de s'y conformer, a déjà traité un sujet analogue. Or, la statue du cardinal Regnier, exposée au Salon de 1886 et inaugurée peu après dans la cathédrale de Cambrai, rappelle les mêmes lignes. La statue du cardinal Regnier avait valu d'unanimes éloges à son auteur. Il en fut de même de celle de Mgr Lequette. Non pas que le statuaire se soit répété. C'est précisément par le

contraste que se révéla le talent sévère de Louis-Noël.

Artiste plein de conscience, il aura été merveilleusement servi par le soin qu'il a voulu mettre à rendre sensible la vertu maîtresse de ses modèles. Je ne sais quoi d'austère distingue le cardinal Regnier; la qualité dominante de l'évêque d'Arras fut la bonté. Cette dissemblance constatée, Louis-Noël se sent armé pour bien dire et il attaque sa glaise. Le marbre qui succède à l'argile ajoute encore au mérite de l'ouvrage. La tête de l'évêque d'Arras est enveloppée de mansuétude et de recueillement. Les longs plis du manteau, qui se développe sur le socle, font silence. La haute taille du prélat, ses mains quelque peu fortes, le front vaste et osseux disent avec quel scrupule Louis-Noël s'attache à la vérité iconique. Mais ce qui frappe plus encore que ces accents de ressemblance habilement distribués, c'est la majesté de l'ensemble, le caractère chrétien de ses marbres souples, énergiques, distingués, le haut style, en un mot, de compositions où nous ne trouvons pas de lacunes.

L'écrivain déjà cité plus haut nous fournit ces lignes sur le monument de *Mgr Colet*, archevêque de Tours :

« Mitré, revêtu de l'aube de dentelle, — d'un travail très soigné et très détaillé — de la chasuble, décoré du *pallium*, les mains gantées et jointes sur la poitrine, Mgr Colet, couché, la tête

légèrement inclinée à droite, de façon à se présenter presque de profil, n'a point cette rigidité qu'offrent les personnages de ce genre exécutés à l'époque gothique et dont nous avons un spécimen dans le monument de Dom Sarrasin, abbé de Saint-Vaast. Mgr Colet semble moins mort qu'endormi, ainsi que l'avait désiré son successeur, Mgr Meignan. »

Au cimetière Montparnasse, à Paris, la chapelle funéraire où repose un religieux, ancien aumônier militaire, est ornée d'un bas-relief de grand style représentant un *Moine en prière.*

Je n'ai rien dit d'un grand nombre de bustes qui honorent le statuaire. Tels sont ceux d'Alphonse de Neuville et de Decamps.

Les portraits d'artistes ont toujours un grand charme. Celui de Gigoux est remarquable. L'aspect général est sévère; la tête est droite, le front haut; les lèvres volontairement fermées sont abritées par de fortes moustaches. Mais l'œil, d'une grande douceur, tempère la rudesse du visage. Le front, où tous les muscles sont en repos, appelle la lumière : c'est le front d'un heureux. Louis-Noël a nuancé avec beaucoup d'adresse le portrait modelé du peintre connu de tous.

Il convient de ne pas oublier celui du *Docteur Potain.* L'arcade sourcilière développée, les tempes fermes, le front tenace attestent que le statuaire s'est préoccupé de faire luire une pen-

sée sur le visage du savant. Le respect de la vérité iconique a évidemment gêné Louis-Noël dans l'interprétation du nez et des lèvres, qui n'avaient rien de sculptural; mais il a triomphé de l'obstacle avec beaucoup d'art, et le bronze qu'il a exposé en 1878 a droit à l'éloge.

C'est également un buste qui surmonte le monument de M. l'abbé Subileau, dans la chapelle du Petit-Séminaire Mongazon, à Angers; mais le monument renferme deux figures décoratives qu'il importe de signaler. Je les trouve décrites dans une plaquette anonyme parue à Angers en 1887 :

« Le soubassement de l'édicule est divisé en deux par une stèle, d'un genre sévère, simplement ornée d'une branche de laurier. Deux figures allégoriques en bronze : *Fides* et *Disciplina*, sont adossées à la stèle, exprimant chacune et magistralement, une grande pensée.

« Celle qui personnifie la Discipline, la Règle (*Disciplina*), dans l'éducation, est humiliée par la Mort, parce que son action est de ce monde. Elle penche sa tête appuyée sur la main gauche dans une attitude admirable de douleur et d'attente; le bras droit est retombé pendant sur les draperies, mais la main tient toujours la règle, symbole de l'autorité que l'éducateur reçoit de Dieu. L'on dirait que tout à l'heure, cette belle tête va se relever pour le commandement ou le conseil; et la main, pour appliquer la règle avec fermeté et douceur.

« La Foi porte son deuil avec une force divine; la Mort a écarté son voile et le regard suit (admirable intuition de l'artiste!) cette ligne moyenne, qui rencontre l'horizon et offre, au même coup d'œil, la terre où se creusent les tombes et le Ciel de la récompense et de la gloire. Et cette idée est tellement sensible que l'étoile, qui se détache d'ailleurs à trop courte distance, paraît un commentaire superflu. Un sculpteur du talent de M. Louis-Noël met la pensée dans les figures qu'il crée et dans les attitudes qu'il leur donne. On serait heureux d'une explication moins complète, afin d'éprouver le plaisir délicat d'avoir deviné l'idée d'un artiste et compris son inspiration.

« Pour le buste, en marbre de Carrare, posé dans le gracieux édicule, au sommet du monument, Louis-Noël a su respecter consciencieusement la ressemblance, tout en donnant au marbre une étonnante expression de vie. Produire cette expression dans la mesure de la vérité, c'est la grande difficulté et souvent l'écueil des meilleurs artistes. Pour une figure allégorique, en effet, ils ont toute la liberté de l'inspiration; pour une œuvre qui doit être un portrait, la photographie, la peinture, le moulage après décès, de la figure humaine, leur fournissent la réalité des traits, mais rarement la physionomie caractéristique du sujet. Pourtant, c'est la physionomie réelle, non de convention, que désirent ceux qui

demandent au statuaire d'éterniser un souvenir.

« Quand le sculpteur n'a pas eu l'avantage de voir son modèle vivant, quand aucune relation ne l'a initié à la connaissance de l'âme dont il veut exprimer le reflet dans son œuvre, il faut qu'il s'éclaire de la pensée et des souvenirs d'autrui, chose autrement difficile que de regarder en soi-même. »

On ne pouvait mieux dire, mais le monument si bien apprécié méritait d'être connu.

Nous quittons l'Anjou pour revenir à Montmartre, où M. Rauline a eu l'heureuse pensée de rappeler le statuaire. Il lui a confié l'exécution de l'une des quatre figures d'*Anges*, de proportions colossales, taillées dans la pierre vive des voussures du dôme. Nul, plus que Louis-Noël, n'a le respect des monuments dans lesquels il est chargé d'apporter le concours de son ciseau. L'*Ange* gigantesque sorti de ses mains se confond, dans une juste mesure, avec les lignes sévères de l'édifice. Il est l'ornement discret de la retombée de la voûte, dont il n'ébranle pas la solidité, parce que son relief atténué ne le détache pas de l'œuvre de l'architecte. La retenue gardée par le statuaire en cette circonstance est une preuve de goût et de savoir, assez rare chez les sculpteurs.

Mais que parlé-je de la pierre vive des parois; C'est à notre artiste que M. Rauline a demandé la pierre angulaire de la basilique, je veux dire

la statue du *Cardinal Guibert*. Le plâtre a paru pendant quelques semaines au centre du chœur et on a pu juger de l'effet puissant que produira l'œuvre définitive lorsque le modèle sera revenu de Carrare à l'état d'ébauche et que le sculpteur l'aura parachevé de sa main. Le Cardinal est représenté dans la pose traditionnelle, à genoux. Mais il a les bras tendus dans un mouvement parallèle plein de simplicité, et il offre à Dieu le modèle de la basilique dont il eut l'initiative. Je ne sais quoi de suppliant caractérise l'attitude, mais le visage rayonne. Tout le monde connaît le masque austère, ascétique du Cardinal Guibert. Louis-Noël en a respecté le caractère, l'expression vénérable, mais il a su le modeler en artiste, c'est-à-dire jeter sur sa glaise ce « manteau d'âme » dont parle un Ancien et qui est la parure durable et toujours jeune des chefs-d'œuvre.

1896.

MEISSONIER

PEINTRE

M. Larroumet vient de publier, sous la forme commode et définitive d'un volume, diverses études qu'il avait dispersées dans des recueils périodiques. L'exemple est à suivre. Les revues, les journaux pullulent. On en lit beaucoup, mais personne ne peut se flatter de les lire tous. Or, nous avons chacun nos auteurs. Tel poète, tel prosateur a son public. L'écrivain qui rassemble de temps à autre les feuilles volantes tombées de sa plume et les place, réunies, sous l'œil de son lecteur fait preuve d'adresse et de courtoisie. M. Larroumet n'a pas négligé d'agir ainsi. Je l'en féliciterais s'il pouvait être sensible à mon éloge. Ses lecteurs, sans fatigue, sans recherche, trouveront dans les *Nouvelles Études de littérature et d'art* de fins jugements, de hautes critiques, des impressions personnelles, des portraits brossés d'une main légère et déliée. Les uns sont

vus de face, d'autres se présentent de profil. Tous ont leur attrait. Meissonier est vu de face.

C'est à propos des expositions récentes de l'œuvre de Meissonier que M. Larroumet s'est occupé de ce maître tour à tour exalté à l'excès et discuté sans impartialité. Vous le pensez bien, une exposition ne peut être qu'un prétexte à l'étude du critique. Le journal vit d'actualité, et, bon gré mal gré, l'écrivain doit se plier, ne fût-ce qu'en apparence, aux nécessités du journal. On ne reçoit accueil dans les cabinets de rédaction qu'autant qu'on a pris soin de fixer sur son manuscrit une étiquette de circonstance. Mais il va de soi que là s'arrêtent les concessions du critique. Son exorde achevé — et l'exorde n'est souvent qu'un titre — le critique s'appartient et use de sa liberté.

Ainsi a voulu faire M. Larroumet qui, sans entrer dans le détail de la vie de Meissonier, sans nous nommer ses maîtres, sans dire le lieu de sa naissance ou la date de sa mort, observe l'œuvre du peintre sous toutes ses faces, à toutes les époques; le défend ou le juge avec une ampleur de vues à laquelle il sied de rendre hommage. Technique? M. Larroumet se garde bien de l'être, et il a raison. Des anecdotes, des souvenirs personnels émaillent son récit et en augmentent la saveur. Il n'y a pas jusqu'aux souvenirs de M. de Chennevières sur Meissonier que M. Larroumet ne s'empresse d'évoquer. Ce détail m'a frappé.

M. de Chennevières a précédé M. Larroumet à la Direction des Beaux-Arts, et, non content de rappeler les actes de son prédécesseur, M. Larroumet les approuve. A la bonne heure! J'ai toujours pris plaisir à entendre un homme en haute situation faire l'éloge de ses devanciers. C'est chose plus rare qu'on ne le suppose.

Rappellerai-je ici la lettre « personnelle » que Meissonier adressa le 8 septembre 1889 à M. Larroumet au sujet du *Triomphe de la France*, composition projetée par le maître pour la décoration du Panthéon? A quoi bon, vous l'avez déjà lue dans le volume où je l'ai trouvée moi-même. Cette lettre est un document que les historiens futurs de Meissonier ne négligeront pas de citer.

Rappellerai-je la belle parole de M. Alexandre Dumas sur le peintre de *1814* : « Je l'ai beaucoup aimé parce que je l'ai bien connu? » Je ne m'interdis pas cette citation. Elle honore les deux amis. Et, de plus, en y changeant un mot, je puis me l'appliquer : « Je n'ai pas connu Meissonier, mais je l'ai beaucoup admiré. » C'est pourquoi je voudrais après tant d'autres, après MM. Alexandre Dumas, de Chennevières, Larroumet, ajouter aux souvenirs déjà mis en lumière quelques souvenirs oubliés. Je ne m'occuperai pas de l'œuvre mais de l'homme. Je ne grouperai pas ici des anecdotes susceptibles d'être mises en doute, c'est Meissonier lui-même qui parlera.

Le peintre de la *Bataille de Solférino* a beaucoup écrit. Le *Journal* de sa vie existe, et sa publication que je crois prochaine sera d'un grand intérêt. Mais on n'y trouvera pas les lettres curieuses, humoristiques qu'il adressait à ses amis. Il m'a été permis de ressaisir un certain nombre de pages écrites par Meissonier. J'épargne à ceux qui me liront le soin de rechercher eux-mêmes ces précieux documents.

La première en date des lettres qui me soient connues est de mai 1837. Elle est adressée à l'éditeur Curmer. Il y est question des dessins que Curmer avait demandés à l'artiste pour l'illustration de *Paul et Virginie* et de *la Chaumière indienne*. Au style enjoué de l'épître s'ajoutent d'amusants croquis. Meissonier s'est représenté s'ébattant sur la Seine avec quelques canotiers de ses amis, mais comprenant aussitôt que cette scène va terrifier l'éditeur, anxieux de ne pas voir paraître à point voulu ses publications, le peintre dessine aussitôt un bonhomme penché sur une table que domine une forte lampe, et il écrit sous son croquis : « Meissonier travaillant la nuit! » Curmer n'apprécia, dit-on, que le second croquis.

Onze ans plus tard, Meissonier briguait le mandat de député. La minute autographe de sa circulaire contresignée par Chevallon, Terrien, Degousée, Recurt est ainsi conçue : « Ernest Meissonier se porte candidat dans le département

de Seine-et-Oise. Comme artiste, on connaît son talent, que ses confrères viennent de consacrer en nommant Meissonier, à l'unanimité, membre du jury de l'Exposition. Comme citoyen il a fait aussi ses preuves. En 1845, il repoussait énergiquement les instances personnelles de Guizot qui lui demandait le dessin de la médaille commémorative de son voyage à Gand. Le 24 février, il était sur les barricades, le fusil à la main. Père de famille, il a toujours vécu de son travail et gagné sa vie à la pointe de son pinceau. Lamartine le recommande et voici sa profession de foi. »

Plus curieuse encore est une pièce du même temps, signée par Meissonier et une douzaine d'artistes demandant que les ouvriers mouleurs sans ouvrage soient distraits des Ateliers nationaux et occupés par le Gouvernement à constituer un Musée des moulages. L'idée n'est pas moins généreuse que pratique.

« Le Musée national, écrivent les signataires de la pièce que nous rappelons, possède une galerie d'antiques extrêmement riche en originaux et en moulages, mais l'antiquité n'a pas seule produit des chefs-d'œuvre. La France, plus qu'aucun autre pays, est couverte de monuments de sculpture de la plus grande beauté, justement admirés de tous. Ces monuments, par leur position, par leur éloignement des grands centres d'études, ne peuvent être dessinés facilement. Nous venons donc ici, dans l'intérêt de l'art et

des artistes, dans l'intérêt des ouvriers mouleurs, demander l'organisation d'un atelier national de moulage dans le but de former une collection de sculptures nationales, disposée pour l'étude et les recherches. »

Il ne nous déplaît pas de trouver Meissonier parmi les promoteurs du Musée du Trocadéro qui ne fut ouvert, hélas! que trente ans plus tard!

La conscience, la sincérité de l'artiste ont été maintes fois proclamées. Écoutons Meissonier raconter lui-même, en 1858, son impuissance à se séparer de ses ouvrages avant qu'ils soient absolument achevés.

« Les tableaux, écrit-il, ont ce malheur qu'on sait bien quand on les commence, mais pas du tout quand on les finira. On croit être bien sûr qu'il faudra tant de temps, et l'on se trompe toujours, et quant à moi je suis sur ce point incorrigible, malgré la bonne foi de ma promesse, malgré que je sois le plus assidu travailleur possible, je suis toujours en défaut. »

L'homme était petit et d'allure hautaine. Cette façon d'être l'a fait taxer d'orgueil. Plaçons sous les yeux de ses détracteurs ces lignes où Meissonier s'excuse d'avoir fait un mauvais portrait de Napoléon III. La lettre, écrite de Poissy, est du 23 mars 1864.

« C'est bien cruel pour moi, après tant d'années de travail et d'efforts, au moment où je

croyais pouvoir compter sur ce que j'ai appris, d'avouer que je me suis trouvé impuissant de réussir, aussi bien que je l'aurais voulu, la première chose que m'a demandée Sa Majesté. »

On ne saurait mettre plus de franchise et de modestie dans l'aveu d'un échec. Ces lignes ne sont pas du Meissonier cassant et intraitable que certains de ses confrères disent avoir été le peintre de *1807* et de *1814*. Ceux-là l'ont mal connu. J'en prends à témoin M. Detaille, son élève, qui a gardé de lui un souvenir presque filial, M. Larroumet, son critique le plus récent, M. Alexandre Dumas, son ami, dont le mot doit rester : « Je l'ai beaucoup aimé parce que je l'ai bien connu. »

1894.

MAXIMILIEN BOURGEOIS

STATUAIRE

Camille Doucet, secrétaire perpétuel de l'Académie française, faisait observer un jour, devant nous, que le renom de Jean-Baptiste Dumas, le chimiste, avait quelque peu souffert de la réputation retentissante de son homonyme, Alexandre Dumas. Sans doute, le monde des savants est très distinct du monde des romanciers, et Dumas, le chimiste, n'eut rien à craindre, parmi ses pairs de la popularité d'un écrivain qui, jamais, ne s'est aventuré dans le domaine de la science. Mais le monde des savants forme un cercle restreint. Il n'est pas le grand public. Or, la renommée s'accroît et prend sa consistance dans le nombre. C'est la multitude qui consacre l'autorité sévère ou souriante d'un homme de pensée, qu'il soit un savant, un poète ou un artiste.

Il y a moins de vingt ans, deux sculpteurs français portaient le même nom. Nous applau-

dissions tour à tour, aux Salons annuels, les marbres éloquents d'Arthur Bourgeois et de Maximilien Bourgeois. Cette homonymie jeta plus d'une fois quelque confusion dans le discours lorsqu'il était question de sculpture. Ces deux hommes, appartenant à la même génération, pratiquant le même art, doués de talent l'un et l'autre, ont, plus d'une fois, profité mutuellement de la louange méritée par le voisin. Encore que ces erreurs involontaires aient rarement nui à l'un des deux artistes, elles empêchaient de bien distinguer la personnalité de chacun. Arthur Bourgeois est mort depuis une quinzaine d'années. Je parlerai de son homonyme.

Maximilien Bourgeois est presque un Parisien. Originaire de la Ferté-sous-Jouarre, fils d'un instituteur distingué, il vint à Paris dès l'âge de l'adolescence, encouragé par le Conseil général de Seine-et-Marne qui lui avait accordé une modique pension. L'art était l'aimant de ce jeune homme. Mais, dans sa modestie, Bourgeois ne se doutait point qu'il serait un jour un statuaire, et c'est à l'École des Arts décoratifs, qu'il alla frapper. Il prit rang parmi ces ouvriers d'art, pépinière d'orfèvres, de ciseleurs, d'ornemanistes appelés à tenir haut et ferme, grâce à la formation qu'ils reçoivent à l'École des Arts décoratifs, le drapeau de l'industrie de luxe. A peine entré dans cette hospitalière maison, il y conquit de

haute lutte, en peu d'années, les récompenses les plus enviées.

Ce succès précoce lui fut une révélation. Maximilien Bourgeois quitta l'École fondée au dernier siècle par Bachelier, pour entrer dans celle plus ancienne dont l'origine se confond avec la création de l'Académie de Peinture. C'est sous la conduite de Jouffroy, membre de l'Institut, que le jeune artiste acheva de se former en s'orientant, cette fois, non plus vers l'art appliqué, mais vers le beau dans ses manifestations désintéressées et toujours élevées. Bourgeois oubliait l'industrie d'art pour devenir un interprète de pensée à l'aide de l'ébauchoir ou du ciseau.

Bourgeois est un esprit réfléchi. Le joug du maître lui fut léger. Il avait le sens de la discipline et, dans son désir d'apprendre, il lui parut profitable de recourir aux leçons des hommes de mérite qui, en dehors de l'atelier de Jouffroy, consentiraient à l'accepter comme disciple. C'est ainsi qu'il bénéficia de l'expérience et des précieux conseils de M. Jules Thomas, aujourd'hui membre de l'Institut. Ce statuaire éminent fut le second maître de Maximilien Bourgeois.

C'est à peine si notre artiste avait quitté l'École des Beaux-Arts quand la guerre franco-allemande fit trembler le sol de la patrie. Le disciple de la veille comprit que si le sculpteur a besoin d'enseignement pour entrer en posses-

sion de sa force, il en est de même du soldat. Maximilien Bourgeois sollicite l'honneur d'apprendre le maniement des armes dans une caserne de pompiers. On se rend à ses instances. Il fallut le familiariser avec les moindres détails de la vie nouvelle qui s'ouvrait devant lui, car, fils de veuve, il n'avait fait aucun service militaire. L'initiation fut rapide. Les bataillons de marche se formaient en hâte. Maximilien Bourgeois s'y enrôla et au bout de quelques semaines il était sergent.

A vingt-six ans de date on a peine à reconstituer la vie de ces volontaires qui, durant l'hiver de 1870, firent preuve d'héroïsme à toute heure et sur tous les points de la zone limitrophe des fortifications de Paris. Ces vaillants hommes étaient pour la plupart mariés; tous avaient leur chambre ou leur mansarde dans laquelle ils revenaient entre deux batailles prendre un peu de repos. Tout à coup, en plein jour, en pleine nuit, on entendait battre la générale. Il appartenait aux caporaux, aux sergents d'aller recruter à domicile les soldats de leur compagnie. Maximilien Bourgeois, d'une santé des plus délicates, mais soutenu par une volonté qui jamais ne fléchit, demeurait nuit et jour habillé, chaussé, guêtré, et, au premier signal, se substituant à ses auxiliaires indolents, s'en allait frapper à tous les étages au domicile de ses camarades devenus « ses hommes », afin que la compagnie

placée sous ses ordres fût à l'heure dite à l'appel.

Je ne m'étendrai point sur les sorties de ces bataillons de marche ayant à supporter toutes les tortures. Ni le froid, ni les privations, ni les fatigues, ni l'obsession morale de la défaite ne purent entamer l'énergie de cette jeunesse héroïque, espérant contre toute espérance. A Buzenval, le sergent Bourgeois et sa compagnie ne furent relevés de faction qu'après minuit, ayant supporté le feu de l'armée prussienne durant tout un jour sans perdre courage, et notre artiste qu'un pareil effort aurait dû terrasser faisait l'étonnement de ses soldats par son humeur égale et son entrain.

A peine le second siège de Paris avait-il pris fin, se sentant en règle avec sa patrie, notre artiste toujours avide de formation intellectuelle s'en allait vers l'Italie. Le séjour qu'il fit dans la patrie de Dante et de Michel-Ange fut presque d'une année. L'étude l'occupa sans relâche durant ces longs mois d'excursions à Florence, à Rome, à Naples. Maximilien Bourgeois rapporta de son voyage une ample moisson de croquis, de souvenirs, d'impressions, d'aperçus dont il n'a cessé de tirer profit sans rien perdre de sa personnalité, de son tempérament lorsqu'il attaque la glaise.

Le sculpteur dont je parle a trop de justesse et de pénétration dans l'esprit pour céder au désir de modeler une figure sans qu'au préalable, la

pensée, la méditation prolongée, féconde, n'aient provoqué l'action de la main. Maximilien Bourgeois est au premier chef un compositeur. Il porte longuement un sujet avant de l'exprimer. De là sa grâce et sa force qui souvent s'élèvent jusqu'à la puissance. La sculpture du maître est invariablement saine, robuste avec une distinction particulière qui est comme un reflet de l'homme. Car je ne vous ai pas dit que Maximilien Bourgeois est d'une taille élevée, que son geste, sa pose, sa démarche ont je ne sais quoi d'aristocratique sans que l'artiste fasse le moindre effort pour imposer à ceux qui l'entourent. Sa parole est nette, précise, mais avant tout d'une grande douceur. L'œil, légèrement voilé, donne au visage une expression mélancolique que l'on ne peut confondre avec la tristesse, la virilité du caractère faisant équilibre aux aspirations de l'artiste vers la tendresse et la grâce. Quand il travaille la glaise, Maximilien Bourgeois résume en lui de belles parties du génie de Houdon, de Clodion et de David.

J'ai nommé Clodion. Je ne suis pas certain que le charmant sculpteur eût dépassé Maximilien Bourgeois s'il se fût avisé de modeler le *Premier Collier*, *Léda*, *la Cigale et la Fourmi*, groupe exquis, d'un charme inexprimable, d'une philosophie attachante et qui appelle le sourire sur les lèvres. Combien est heureux le voisinage, ce n'est pas assez dire, le rapprochement de ces

deux jeunes filles en colloque, la Fourmi assise, une quenouille à la main, et la Cigale debout, posant à peine sur ses pieds vagabonds, une mandoline à l'épaule, et la main ouverte. O la belle mendiante! Mais sans doute la Fourmi ne l'a pas assistée! La Fontaine nous a dit le refus sévère opposé à ses supplications. Imprévoyante Cigale! La voici de nouveau, non plus groupée, mais solitaire, inquiète, frileuse, essayant de se garder de la bise par un pli de draperie retenu sur son épaule. Cette seconde œuvre, complément de la première, est en quelque sorte le drame continué, la strophe finale de l'élégie dont s'est épris l'artiste en lisant le « fablier ».

Certes, Clodion n'aurait pas désavoué cette figure d'enfant effrayé qui est le morceau achevé du groupe *Bocca della Verita*. La statue intitulée : *Printemps*, se rattache, par son caractère aimable, par son élégance, aux œuvres ailées que fait naître un jour de soleil dans l'esprit des jeunes maîtres. Je trouve sous la plume d'un publiciste, M. Létang, cette description du *Léandre* de notre artiste :

« Maximilien Bourgeois nous montre Léandre prêt à se jeter dans les vagues. Légèrement penché en avant, la main étendue au-dessus des yeux, dans un mouvement plein de grâce, il cherche à percer du regard l'obscurité et à découvrir de l'autre côté du détroit le flambeau allumé qui doit guider sa marche. Un Amour,

d'une légèreté incroyable, qui semble se soutenir dans les airs, est venu voleter au-dessus de son épaule et du doigt lui désigne le point cherché. Ce groupe est une merveille; l'harmonie de l'ensemble, la beauté des figures, le charme du mouvement, la finesse des détails, tout est à louer sans réserves, et nous comprenons que cette œuvre ait déjà valu au sculpteur tant et de si flatteurs témoignages d'admiration. »

Le Musée de Melun renferme l'une des premières compositions du sculpteur : *Diogène et l'Homme de Platon*. Ce n'est plus Clodion qu'il convient d'évoquer en face de cette statue. La noblesse du type, la sévérité de l'expression, les formes châtiées, la pose naturelle et raisonnée permettraient de comparer l'œuvre de Maximilien Bourgeois aux marbres les plus sages, les plus étudiés de Houdon. *L'Oracle et l'Impie* est une très heureuse interprétation de la fable bien connue, signée par La Fontaine.

Nous voici devant la statue de *Mercure*. Charles Timbal, le critique souvent amer, a trop bien parlé de cette œuvre pour que je ne sois pas heureux de l'écouter :

« Non loin du temple de Minerve, dans la poussière de marbre de cette *area*, où un peuple de dieux faisait cortège à la grande protectrice d'Athènes, si la pioche d'un nouveau Schliemann venait à découvrir un fragment, puis un autre, puis la statue entière du *Mercure*, signé Bour-

geois, quelle allégresse au camp des antiquaires, et quels mouvements de jalousie internationale dans tous les cabinets de Londres et de Berlin! — Paris, hélas! n'en connaît pas l'amertume; — ô magie de quelques lettres grecques! il n'en faudrait pas beaucoup plus pour que le messager badin du grand Zeus, coulé en plâtre, contribuât peut-être à l'éducation de plusieurs générations d'artistes. »

L'éloge, on le voit, est de toute portée; or le fin connaisseur qui a tracé ces lignes était plus enclin à reprendre qu'à féliciter les maîtres dont il parlait. Sa critique autorisée revêt un caractère particulier. Elle est d'autant plus appréciable que l'auteur s'est montré plus avare d'encouragements ou de louanges.

Ici, faisons halte. Il advint qu'un jour Maximilien Bourgeois ouvrit toute grande la porte de son atelier. Henri Chapu, le mieux doué peut-être des sculpteurs français de cette fin de siècle, originaire comme notre artiste du département de Seine-et-Marne, passa devant l'atelier de Bourgeois. Chapu, on se le rappelle, avait débuté par la gravure en médailles. De médailleur il s'était fait statuaire. A son tour, Maximilien Bourgeois eut la tentation de s'essayer dans l'art du médailleur. Et dès le premier jour il fut salué comme un maître de ce genre fait de synthèse, de délicatesse et d'habileté. Sa médaille symbolique du département de Seine-et-Marne, bientôt suivie de celles

des départements de Seine-et-Oise et de Maine-et-Loire sont des miniatures modelées dont on ne peut louer trop hautement la composition. La médaille commémorative de la fondation de l'École polytechnique est également hors de pair. Quant à la médaille proposée par l'artiste à l'administration des Beaux-Arts pour servir de monnaie d'or dans les solennités où il s'agit de reconnaître le mérite des peintres, sculpteurs ou architectes de notre pays, qu'il s'agisse des maîtres ou des disciples, elle est un prestigieux « précis » de toute l'histoire de notre art.

Assez longtemps l'art a vécu d'allégories. C'est aux annales de la France que Maximilien Bourgeois a demandé les éléments d'une médaille destinée à récompenser des artistes français. Pierre Lescot, Jean Goujon, Nicolas Poussin remplissent le champ de la médaille; la façade du vieux Louvre se profile sans ressauts au dernier plan, et les noms illustres de l'école française, depuis Le Sueur jusqu'à Delacroix, de Puget à Rude, sont gravés autour des grands ancêtres que M. Bourgeois rappelle à l'étude de ses contemporains. La *Médaille des artistes français* est une page de philosophie en même temps qu'une page d'histoire dont le mérite esthétique est des plus grands. Maximilien Bourgeois s'est élevé par cette œuvre au premier rang de nos graveurs en médailles.

Je rappelais tout à l'heure la médaille du dé-

partement de Seine-et-Marne. Un exemplaire de ce jeton de superbe allure étant tombé sous les yeux de Chapu, l'auteur de la *Jeunesse* s'empressa de féliciter en termes chaleureux son compatriote Bourgeois. Celui-ci, très touché de l'éloge qu'il recevait d'un maître, ne voulant pas demeurer en reste avec Chapu, lui fit parvenir une épreuve de sa médaille, au revers de laquelle il avait gravé cette dédicace :

A M. Henri Chapu

De nos fleuves l'image
Vous plaît?... Au médailleur,
Au maître, sans frayeur
Comment en faire hommage?

M. B. — 1889.

Mais les incursions de Maximilien Bourgeois sur le domaine des médailleurs ne furent que des échappées. Notre artiste est avant tout un statuaire au sens absolu du mot. N'est-ce pas comme tel que ses pairs l'ont élu, par deux fois, membre du Jury de sculpture aux Salons des Champs-Élysées? N'est-ce pas le statuaire que saluent en lui les visiteurs du Musée de Melun en face d'*Aurore d'Amour* et de *Diogène*, ceux du Musée de Condom devant *Héro*, ceux du Musée de Bourges devant *l'Oracle et l'Impie;* ceux du Musée de Bordeaux devant le *Mercure?* A la Chaux-de-Fonds, en Suisse, Maximilien Bourgeois a érigé

une *Fontaine* monumentale d'un effet puissant. Aux Tuileries, au Trocadéro, à l'Hôtel de Ville de Paris, au Champ de Mars on peut voir de lui *Diane*, *Eustache Le Sueur*, *La Géographie*, *L'Air;* à Épinal, *La Guerre*. C'est en 1873 que fut sculpté ce marbre austère, qu'un critique de l'époque jugeait en ces termes :

« *La Guerre!* Un tout petit enfant est mort, tué par un éclat d'obus. Peut-on mieux symboliser les inconscientes fureurs de la guerre? Maximilien Bourgeois, du reste, s'est acquitté de sa tâche en artiste de goût et en sculpteur habile. Son œuvre émeut, attriste, et, cependant, on retourne à elle pour la revoir encore, tant il est vrai que les conceptions les plus simples ont de la puissance sur notre imagination quand elles ne demandent rien à la poétique convenue. »

A la Ferté-sous-Jouarre, dans la Salle des Fêtes de l'Hôtel de Ville, un bronze colossal représentant la *République* est signé de notre artiste. C'est à lui que sont dus les vigoureux portraits de Bancel, ancien maire de Melun, au cimetière de cette ville, et du sculpteur Soitoux, au cimetière Montparnasse, à Paris. Le profil de Soitoux est traité d'une main délibérée; sa longue chevelure roule en torsades éclatantes d'une surprenante légèreté. *Sainte Agathe*, *Saint Léon*, une *Vierge*, *Guillaume Coustou* sont autant de statues qu'il me faudrait décrire, car ce n'est pas rendre justice au statuaire que de se borner au

rappel de ces pages étudiées et bien venues. Mais deux œuvres maîtresses, un marbre et un bronze, exigent que je m'arrête devant elles. L'une est à Paris et l'autre à Coulommiers. L'une représente Guillaume Budé, l'autre le commandant Beaurepaire.

Salut à Guillaume Budé, celui qu'Érasme appelait « le prodige de la France ». Le marbre élégant et grave de l'helléniste auquel nous sommes redevables de la fondation du Collège de France se dresse dans l'une des cours du Collège donnant sur la rue Saint-Jacques. Cette image si longtemps attendue fait grand honneur au statuaire. Le costume du seizième siècle n'est pas sans écueil pour qui essaye de le modeler. Cette collerette tuyautée qui couvre la gorge nuit le plus souvent à l'aisance du personnage. Le cou demeure sacrifié. Sans rien omettre des détails du costume, Maximilien Bourgeois a su répandre sur l'ensemble de son œuvre je ne sais quoi de facile et de simple. D'ailleurs, l'attention se concentre sur la tête de Budé, intelligente et calme, de même que sur les mains, traitées avec un art supérieur. Nous avons appris fortuitement que le statuaire avait spontanément choisi son sujet. Budé lui semblait une figure digne du ciseau. Ce n'est qu'en face du modèle en plâtre, exposé aux Champs-Élysées, que l'État fit la commande du marbre. L'adoption volontaire d'une figure historique par un sculpteur ou un peintre sera le plus

souvent un gage de succès. Nous aimerions que ce qui s'est passé pour la statue de Budé se reproduisît fréquemment. Seconder un artiste qui a suivi son inspiration personnelle sera toujours une bonne politique. Au lieu d'une commande exécutée sans souffle vous aurez une page méditée, vous aurez une pensée, peut-être un chef-d'œuvre.

Non moins achevée, non moins puissante, dans un ordre d'idées très différent, est la statue de Beaurepaire à Coulommiers et à Angers, car les Angevins, soucieux d'honorer la mémoire de Beaurepaire, n'ont pas cru pouvoir mieux faire que de demander à l'auteur du monument de Coulommiers une réplique de son premier travail.

C'est une œuvre d'un seul jet. Jeune, ardent, de haute taille, le défenseur de Verdun a été sommé de livrer la place. La pose irritée de la tête, le geste net et clair du bras droit relevé sur la poitrine dans un mouvement de superbe défi, le poing fermé, la main gauche qui se crispe sur le pommeau du sabre, le pied qui appuie sur les lambeaux de l'acte honteux qu'on demandait à Beaurepaire de ratifier, tout dans cette image du soldat français parle de conviction, d'intrépidité, d'héroïsme. On sait que le costume militaire de 1792 est surchargé. Le statuaire ne paraît pas avoir éprouvé le moindre embarras à le bien rendre. Atténuant les détails, généralisant

les parties sculpturales, il a dispersé sur sa statue, avec une entente parfaite des jeux de lumière et d'ombre, les saillies et les méplats. La chevelure de son héros est traitée par masses d'un effet puissant. Le visage imberbe a la noblesse qui sied à l'honneur offensé. Le *Beaurepaire* de Maximilien Bourgeois est l'une des pages les plus belles que puisse réclamer la sculpture historique depuis un quart de siècle.

Il y a plus de cinquante ans. David d'Angers avait esquissé une statue de Beaurepaire qu'il projetait d'élever au lieu même où se dresse la réplique du bronze de Maximilien Bourgeois. Nous connaissons l'esquisse de David, nous ne doutons pas que le maître eût renoncé de lui-même à sa composition s'il lui eût été permis de voir celle de notre artiste, tant elle renferme les qualités de force, de distinction, de sobriété qui distinguaient, à un si rare degré, le sculpteur du *Jean Bart* et du *Gouvion Saint-Cyr*.

1897.

CHARLES MARIONNEAU

PEINTRE ET ÉCRIVAIN

Je voudrais dire avec justesse ce que fut Charles Marionneau, peintre et historiographe, mort le 13 septembre 1896, à Bordeaux. Cet homme aimable, bon, distingué, jeune de cœur et de pensée jusqu'à sa dernière heure, malgré ses soixante-treize ans, était d'une activité surprenante. Ses loisirs ne l'ont jamais détourné du travail, et le labeur volontaire qu'il s'imposa sans cesse avait pour terme la glorification désintéressée des artistes de nos provinces.

Élève de l'École des Beaux-Arts, où il s'était présenté sous le patronage de Drolling, en 1846, l'un des derniers lauréats du concours de Paysage historique, Marionneau s'est fait remarquer aux Salons durant une période de douze à treize ans. Ami de Brascassat, son compatriote, il se renferma dans l'interprétation des sites de Bretagne. Ce sont les paysages des environs de

Vertou, d'Ancenis, de Nantes que ce peintre loyal transpose sur sa toile A cette époque, Marionneau habitait Nantes. Les Musées d'Angers, de Laval et d'autres collections publiques de la région de l'Ouest conservent de cet artiste plus d'une œuvre justement appréciée.

Mais, dès cette époque lointaine, notre peintre tenait la plume. Avait-il donc l'arrière-pensée de marquer sa place parmi les écrivains de son temps? Telle ne fut point son ambition. Le but qu'il poursuivait est plus noble. Marionneau se sentait séduit par ses pairs, il rêvait pour eux un récit consciencieux de leurs efforts, de leurs succès, plus souvent encore des difficultés sous lesquelles succombent les meilleurs dans le monde des arts. Nous avons eu communication, en ces derniers temps, des innombrables dossiers du peintre érudit et chercheur. Il est impossible de donner au lecteur une idée précise de l'abondance et de la variété des documents de tout ordre qu'il avait su réunir. Pour ne rappeler que les sculpteurs, il faudrait citer Michel Colombe, Jacques d'Angoulème, Lemot, Suc, Houdon, Duret, Foyatier, Allegrain, Marochetti Pajou, Petitot, Simart. J'en passe plus de cent, et je suis forcé de ne rien dire des artistes nantais et bordelais sur lesquels Marionneau était parvenu à constituer un dépôt d'archives du plus haut intérêt. Lorsqu'il s'agissait de ses deux provinces, je devrais dire ses deux patries, la Bretagne et la Gasco-

gne, notre ami ne négligeait rien pour être renseigné. Tout l'attirait, et la mémoire des plus humbles parmi les peintres, les architectes ou les sculpteurs, lui paraissait mériter une mention, un rappel, un mot d'éloge, surtout si l'homme avait souffert. *Res sacra miser.*

Mais, chez Marionneau, la ténacité bretonne s'alliait merveilleusement avec l'entrain, la spontanéité, l'enthousiasme des hommes bien doués qui vivent au penchant des coteaux bordelais. Fureteur, collectionneur, il était cela, mais il sut être autre chose. La découverte d'une pièce rare tient souvent d'un hasard heureux. La mise en œuvre ne va pas sans patience et longueur de temps. Ceux de nos lecteurs qui ont ouvert les livres de longue haleine de Marionneau pourraient dire si, jamais, il laissa percer la moindre lassitude dans l'exécution de ses travaux d'historien. Sa *Description des œuvres d'art qui décorent les édifices publics de la ville de Bordeaux,* son livre définitif sur *Brascassat, sa vie et son œuvre,* sa biographie du *Frère André,* le peintre dominicain, son ouvrage sans lacunes sur *Victor Louis, l'architecte du Théâtre de Bordeaux,* son étude critique sur les *Salons bordelais* de 1771 à 1787, forment un fonds de bibliothèque, une mine de renseignements, de bonnes critiques, d'aperçus ingénieux que les historiens de notre art national ne cesseront d'apprécier.

Les longs ouvrages ne sauraient satisfaire l'homme d'activité, impatient de se mêler au mouvement quotidien. Ils exigent, en effet, une claustration, un silence que les natures ardentes supportent avec quelque inquiétude. Il leur semble qu'on a le droit de soupçonner ces vaillants d'inertie, d'oisiveté pendant qu'ils parachèvent laborieusement le portrait en pied de leur modèle. Aussi, de temps à autre, entr'ouvrent-ils la porte de leur cellule, tenant à la main quelque opuscule qu'ils ont rédigé dans le *far niente* d'un instant de repos.

Dire quels sujets Marionneau a ainsi traités, dans des pages rapides, est une tâche impossible. Tour à tour président de la Société archéologique de Nantes et de l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Bordeaux, il est en même temps l'un des plus actifs parmi les membres non résidants du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements. A Nantes, comme à Bordeaux, Marionneau stimule ses confrères par l'exemple. Il est sans cesse sur la brèche. Une découverte archéologique, une page monumentale, une halte en face d'édifices incomplètement appréciés, la disparition d'un artiste tel que Diaz, Coëffard, Jouandot, d'un curieux comme le baron de Girardot ou Dugast-Matifeux, d'un lettré comme Jules Delpit, sont pour lui l'occasion d'écrits pleins de sève et d'un tour exquis.

De 1878 à 1896, Marionneau ne cesse d'ac-

courir au printemps pour prendre part à la session annuelle des Sociétés des Beaux-Arts des départements à la Sorbonne ou à l'École des Beaux-Arts. C'est à l'une de ces sessions qu'il a parlé de Verberckt et de Francin. Je m'arrêterai devant ces deux artistes, afin de vous faire juge de la méthode de Marionneau, lorsqu'il effleure un chapitre d'histoire.

Verberckt a fait prix avec la jurade pour la décoration de la place Royale de Bordeaux. Il habite Paris, où il est connu comme sculpteur en bois, en terre cuite, ornemaniste et quelque peu architecte. Il se rendra quand il en sera temps à Bordeaux. En attendant, il prépare le dessins de la décoration qu'il doit sculpter. Tout à coup, il apprend qu'un sculpteur nommé Vernet, habitant Bordeaux, travaille à la place Royale. Notre artiste s'en émeut, il écrit aussitôt à l'intendant de Tourny : « Selon que M. Gabriel me l'a dit, le sieur Vernet, sculpteur de Bordeaux, doit faire, par ses ordres, les ornements du pan coupé de la place Royale; j'ai sçu d'ailleurs, par des lettres qui m'ont été écrites, que ledit sieur Vernet prétend tout faire, et qu'il avait déjà attaqué la plus grande partie des ouvrages de la Bourse. Il n'y a point d'apparence, Monseigneur, que le tout soit par votre ordre, en ce qu'il y a dans ces ouvrages plusieurs morceaux qui sont fort au-dessus de la portée de ce sculpteur. »

Voilà un Vernet qui n'est pas flatté par son confrère, et nous pouvons croire qu'il n'ira pas loin. Mais Verberckt ne parvient pas à quitter Paris. Cependant on s'impatiente à Bordeaux. C'est alors que notre artiste propose son associé, Claude-Clair Francin, fils de François-Alexis, que Coyzevox avait marié, le 12 janvier 1693, aux Gobelins, avec Léonore Coustou, sa nièce, sœur des sculpteurs de ce nom. Francin est accepté. A la vérité, Verberckt avait fait de lui un portrait plus flatteur que celui de Vernet.

« Monseigneur, écrivait-il, à M. de Tourny, si vous vouliez accepter à ma place le sieur Francin, mon associé, qui est homme de beaucoup de mérite, je suis fort assuré que vous en seriez content, car il a très bien étudié sa profession, tant à Rome où il a été à la pension du Roy, que chez MM. Coustou, ses oncles; d'ailleurs, il est de l'Académie royale de peinture et de sculpture, où il a été reçu avec distinction. De plus, c'est lui qui a fait ce qu'il y a de mieux, pour la sculpture, aux portails de Saint-Roch, de l'Oratoire et des Théatins, qui sont des ouvrages de la nature de ceux qui regardent la place Royale de Bordeaux. »

A la bonne heure, ces lignes nous consolent du portrait de Vernet!

Tel est l'imprévu, telle la saveur du critique qui, sans effort apparent, met en lumière des pages inédites et curieuses des artistes disparus auxquels il veut rendre hommage.

Je pourrais multiplier les analyses de cet ordre. On ne se lasse pas d'explorer Bordeaux à la suite de ce guide excellent. Il est le Piganiol, le Germain Brice de sa ville natale avec une pointe d'humour que les historiographes de Paris n'ont pas su mettre dans leurs écrits. Sa *Visite aux ruines du château de Montaigne, le Vieux Bordeaux, les Vieux souvenirs de la Rue-Neuve, à Bordeaux*, renferment des pages de toute fraîcheur que l'on croirait dictées par Nodier.

Le 28 avril 1889, les compatriotes de Paul Baudry, le peintre du Foyer de l'Opéra, inauguraient son monument au Musée de La Roche-sur-Yon. Marionneau avait été l'un des amis les plus intimes de Baudry. Ne s'étaient-ils pas liés dans l'atelier de Drolling en 1846? Marionneau raconta la solennité de 1889, mais ce qu'il n'a pas dit à cette occasion et ce qu'il rappelait dans l'intimité avec une verve communicative, c'est la manière insolite dont il se fit, entre deux relais, le messager de gloire de Baudry, lorsque celui-ci obtint le Prix de Rome. L'événement eut lieu en 1850. Deux lauréats partagèrent cette année-là le prix convoité : Baudry et M. Bouguereau. A peine le résultat du concours était-il proclamé que Marionneau, dont le départ pour la Bretagne se trouvait fixé d'avance, prenait la voiture publique et se dirigeait vers l'Ouest. Au bout de plusieurs jours de voyage, on

arrive à La Roche. Une halte de quelques minutes va permettre de changer de chevaux. Marionneau prend son élan. Il apostrophe les passants sur le chemin le plus court pour se rendre chez le père de Baudry. Il s'égare, il se retrouve, il arrive, et, sans dire gare, le voilà qui crie dans la modeste boutique où travaille paisiblement un ouvrier :

« Vous êtes monsieur Baudry? Votre fils a le Prix de Rome! »

Le père du lauréat ne peut en croire ses oreilles. Il veut retenir ce porteur de la bonne nouvelle.

« Pardon, pardon, lui dit vivement Marionneau, je repars; on ne m'attendrait pas; les chevaux sont attelés; suivez-moi si vous voulez en savoir davantage. »

Et le père Baudry, bientôt accompagné de tous les siens, de courir sur les pas de ce singulier visiteur, si franchement heureux du succès de son camarade. On le rejoint, on l'écoute, on l'embrasse; il remonte sur l'impériale du lourd véhicule qui s'ébranle, et le semeur de joie disparaît!

En 1882 Baudry avait fait triompher à l'Académie des Beaux-Arts la candidature de Marionneau comme correspondant de l'Institut. Et lors du Centenaire de l'illustre Compagnie, en octobre 1896, Marionneau, qui assistait aux fêtes dont le souvenir est encore présent à toutes les mémoires, reçut la croix de la Légion d'honneur.

« Savez-vous pourquoi je suis venu de Bordeaux, nous dit-il à cette occasion? C'est bien simple, j'ai voulu voir la statue de Baudry que prépare Gérome. Elle est superbe de vérité. Je suis heureux. Adieu, je m'en retourne. Embrassons-nous, vous ne me reverrez plus ! »

Je ne l'ai pas revu, mais il n'a cessé de correspondre avec moi depuis l'automne de 1895 et, sans les instances de sa fille et de son gendre, il eût cédé, je crois, en avril dernier, au plaisir de se retrouver à la session des délégués des Sociétés des Beaux-Arts. Il y était présent par une étude de sa composition et il préparait, pour la session de 1897, un travail sur le Concours de Paysage historique, aujourd'hui supprimé, et dont il avait été jadis l'un des lauréats.

Sa dernière pensée fut pour l'École des Beaux-Arts. Il rêvait de voir entrer dans la Galerie des Professeurs et Membres du Conseil supérieur d'enseignement le portrait de Dauzats. Dix jours avant sa mort, il nous adressait une dernière lettre, tracée d'une main ferme, et nous parlait de Dauzats avec l'ordinaire précision qui caractérise ses moindres écrits.

« Toujours à vous, mon ami, disait-il à la fin de sa lettre, mais toujours d'une santé qui demande des précautions. »

Quelle ironie dans ce mot rassurant : « Toujours à vous ! » si promptement démenti par la mort ! Au moment où nous lisions ces lignes, notre ami,

pris d'un pressentiment. faisait un certain nombre de visites; il semblait pressé de revoir une fois encore tous ceux qui lui étaient chers. « Rentré chez lui, écrit le rédacteur de la *Gironde*, il dut s'aliter; il parlait volontiers de « dernier sommeil » et il accueillit un ami qui se présentait sur le seuil de sa chambre par ces mots: « Vous venez sans doute voir comment on meurt! » Telle fut la sérénité de l'homme de bien, du patriote, de l'érudit charmant lorsqu'il eut au fond de l'âme le secret avertissement de sa fin prochaine. Ses lecteurs, ses obligés, les artistes de deux provinces, garderont sa mémoire.

1896.

ADRIEN MAILLARD

POÈTE

Ce qui distingue les poètes de ce siècle de ceux du siècle précédent, lorsqu'ils se sentent inclinés vers l'artiste, c'est qu'ils parlent volontiers du peintre ou du sculpteur sur le ton de l'ode, tandis que leurs devanciers n'écrivaient que des épîtres. L'ode est lyrique; l'épître est familière et ne comporte pas une grande envergure. Il y faut du naturel, de la grâce, mais elle exclut l'ampleur. Le coup d'aile briserait le frêle tissu de l'épître. Souvenez-vous de Victor Hugo écrivant sur David d'Angers ou Louis Boulanger. Ses poèmes sont des odes.

Un contemporain de cette génération disparue, Adrien Maillard, aujourd'hui plus qu'octogénaire, en son temps l'ami de Victor Hugo, de David, de Sainte-Beuve, vient de publier un volume qu'il intitule *le Fagot d'hiver*. Ce titre m'a fait peine, et je le dis sans ambages, parce

que sous sa rudesse il cache une pensée de tristesse. L'auteur a voulu nous prévenir qu'il ne compte plus sur la vie. C'est l'hiver qu'il traverse. Mais, cher poète, le printemps, de nombreux étés, espérons-le, vous attendent, et vous aurez à chercher un titre moins douloureux pour votre prochain recueil, qui sera le sixième ! Si je compte bien, poète aimé, vous avez écrit depuis trente ans cinq volumes de vers, plus un journal rapide de quatre semaines vécues en Italie. Ce voyage fortuné date de 1876. *Le Fagot d'hiver* est le cadet d'un volume de *Sonnets* paru en 1892, lequel est lui-même le puîné d'un autre volume, *le Long du Chemin*, publié en 1889. Et vous souvient-il d'un frère aîné de ces volumes auquel il vous plut de ne donner aucun nom? Boutade d'homme d'esprit, vous avez appelé ce recueil : *Sans Titre!* Il a dix ans, et je lis sur la couverture cette épigraphe trois fois démentie : *Ultima*. Vous étiez de bonne foi, cher poète ; vous pensiez en avoir fini avec l'inspiration, mais l'inspiration reste fidèle aux belles intelligences et aux nobles cœurs, voilà pourquoi ce livre que vous estimiez votre testament poétique s'est augmenté déjà de trois codicilles et j'en augure quelques autres. Mais je n'ai pas rappelé vos *Paysages et Souvenirs*, l'aîné de vos aînés. Ce livre date de 1868.

Je suis en règle, je n'ai rien omis. Voilà devant moi vos ouvrages tant de fois ouverts et relus. On

les peut juger à divers points de vue. Vous êtes philosophe, moraliste, épris de l'âme des sites, mais plus que d'autres vous aimez l'art et savez en traduire le charme dans des vers bien frappés. Le voyageur qui gravit la montagne ne voit qu'une partie du paysage. Quoi qu'il fasse, un spectacle grandiose échappe toujours à son examen. C'est au prix de haltes successives, de stations diverses qu'il lui est permis d'embrasser l'horizon, mais il l'a fragmenté, alors que la nature se déroule dans son unité radieuse pour des yeux moins infirmes que les yeux de l'homme. Bornons-nous au jugement partiel de l'œuvre d'un poète.

Nous avons parlé des relations d'Adrien Maillard avec David d'Angers. Le poète a plus d'une fois évoqué le souvenir du statuaire, non par un sentiment de vanité, mais bien plutôt avec respect et gratitude. Il rappelle, au cours d'une sorte de ballade dédiée par lui au fils du sculpteur, l'effervescence intellectuelle qui marqua l'approche de 1830. Notre poète n'avait pas vingt ans. Je le laisse parler :

— Ce fut alors que votre père
M'accueillit, timide écolier.
Voilà sa porte hospitalière;
Je revois encor l'atelier.
Les bustes roulent leurs prunelles,
Les Victoires battent des ailes,

Dans une belliqueuse ardeur.
Des torses la pâle assemblée

S'agite comme une mêlée.
Ce temps-là me rit dans le cœur.

Les praticiens, en silence,
Fendent le bloc rebelle au fer.
A mesure que l'œuvre avance,
Le marbre fuit devant la chair.
Là, le maître ordonne et surveille.
Il veut que l'enfant de sa veille,
Le colosse au geste vainqueur,
Sente à flots courir dans ses veines
Le sang, les passions humaines.
Ce temps-là me rit dans le cœur.

Déjà nous entrevoyons le milieu dans lequel travaillait l'artiste, mais quels furent les « passants » de l'atelier? Quels hommes répondaient aux appels du statuaire? Sur ce point, Adrien Maillard est aujourd'hui le seul en mesure de renseigner notre génération. Je parlais un jour avec le poète, il y a de cela vingt ans, et voici ce qu'il me raconta : « Me trouvant un matin chez David, quelqu'un frappa. — Ouvre, dit l'artiste. Un étranger pénétra dans l'atelier et alla prendre place sur le siège élevé où se sont assis les illustres modèles du statuaire. C'était Chateaubriand. La séance dura une heure. David sculptait le buste de l'auteur d'*Atala*. L'entretien ne languit pas. Les deux hommes, chacun dans leur sphère, étaient de même taille. Ils parlèrent avec animation pendant tout le temps que dura la pose. Puis Chateaubriand se retira. David se tournant

alors vers le jeune Maillard : — Pourrais-tu me dire comment était vêtu l'écrivain? — Je n'ai pas pris garde à son costume, je n'ai vu que son front! — A la bonne heure, reprit David, tu es séduit par la beauté morale, tu sauras atteindre à l'idéal! Et il ajouta en souriant : Je n'en sais pas plus long que toi sur son vêtement, je n'ai regardé que ses yeux! »

Mais à quoi bon rappeler nos propres souvenirs, le poète réclame. N'a-t-il pas dit lui-même et mieux que nous ne le saurions dire le charme étrange de l'atelier de David en ces temps de luttes?

Deux camps se menaçaient, car la plume est un glaive.
Mais le noble atelier favorisait la trêve :
Chateaubriand, Guizot, coudoyaient Michelet;
Viennet serrait vos mains, George Sand et Musset;
Et, dans un abandon, un sacrifice insigne,
Victor Hugo voulait sourire à Delavigne,
Lemercier à Dumas, Ingres à Delacroix.
Il ne vibrait chez eux qu'un désir, qu'une voix :
Renaître en ces portraits tout de vie et de flamme,
Où David sur le bronze allait fixer leur âme!

Les poésies d'Adrien Maillard ne renferment qu'à de longs intervalles le nom de Victor Hugo. Cependant, les deux hommes se sont rencontrés lorsque l'un et l'autre étaient jeunes. Vous souvient-il de Charles Dovalle, le poète angevin, tué en duel par un acteur dont il avait parlé avec irrévérence dans *le Sylphe?* Le poète avait à peine vingt ans. Sa mort tragique fut un deuil

parmi tous ces jeunes hommes épris de poésie, de gloire et d'avenir. Mais combien plus cruel encore fut le deuil pour la mère de Dovalle et son frère qui, là-bas, vivaient péniblement du labeur quotidien. Le frère était sabotier. Lorsqu'on eut vidé la chambrette du jeune mort et expédié en Anjou les modestes reliques trouvées chez Dovalle, l'humble artisan mit la main sur de nombreux feuillets couverts de lignes inégales. Le brave garçon comprit que ce devait être là de douces chansons dictées à son frère par la fée rieuse ou pensive qu'il appelait sa Muse. Le sabotier glissa ces feuillets dans un sac de toile, il prit un bâton et s'achemina vers Paris. Une fois parvenu au terme de sa route, il alla frapper à la chambre d'étudiant d'Adrien Maillard qui habitait alors près de Sainte-Beuve, dans le passage du Commerce, rue Saint-André-des-Arts. Là, le pauvre garçon laissa parler ses larmes. Maillard lut rapidement les meilleures pièces de Charles Dovalle, prit le jeune sabotier par le bras et le conduisit chez Victor Hugo. Maillard sut être éloquent. Ce fut lui qui détermina l'auteur des *Feuilles d'automne* à se faire le parrain des poésies de Charles Dovalle. Tout le monde a retenu cette phrase de sa préface : « Que de fêtes, de fleurs, de printemps, de matin, de jeunesse renferme ce portefeuille d'élégies déchirées par une balle de pistolet! »

Mais si le culte des gloires provinciales rend

aimable, il ne grandit pas un écrivain. On veut l'homme de plume épris des chefs-d'œuvre incontestés. Je tombe sur une ode de mon poète ayant pour titre : *la Vénus de Milo*. Paul de Saint-Victor, qui a si bien parlé de l'impérissable mutilée, n'eût pas désavoué les strophes vibrantes d'Adrien Maillard. Il s'interroge lui-même sur la puissance d'inspiration de Lysippe, l'auteur supposé de ce marbre superbe :

Qu'avait-il pénétré de la beauté suprême,
Pour avoir tant réalisé,
Puisque l'outil jamais n'atteint l'idéal même
Où le rêve s'est épuisé?

Il aura contemplé les gracieux quadrilles
Se baignant aux flots enchantés,
Et, mêlé dans son œuvre, ô Grecques jeunes filles?
Les plus rares de vos beautés.

Ou, nouveau Prométhée assailli d'un vertige,
Escaladant les monts puissants,
A l'Olympe il osa disputer ce prodige,
Pour l'approcher de notre encens.

Par des mots dont la flamme étonne la déesse,
Il dompte son noble embarras,
Et c'est en l'emportant dans un transport d'ivresse,
Qu'il aura cassé ses deux bras!

Ailleurs, c'est Rubens que chante le poète avec une conviction pénétrante :

Anvers seul vous dira son effrayant génie,
L'indomptable dessin sous le pinceau vermeil.

C'est là qu'il règne en maître, et te fait rembrunie,
Venise, qui puisas ta palette au soleil.

Le Louvre est un lieu d'attrait pour Adrien Maillard. Il y passe de longues heures et s'en va, riche d'impressions. Véronèse, Rembrandt, Léonard sont ses dieux :

En face du chef-d'œuvre où Véronèse élève
Des noces de Cana le prestige si grand,
Sont deux rares beautés, merveilles que Rembrandt,
Léonard de Vinci, marquent de leur génie.
Une séduction s'en dégage infinie.
On a là des clartés, on a là des amours
Qui nous hantent les nuits, où l'on revient les jours.
Nul déclin ne s'y fait; un sein jeune y respire;
La patine du temps affine le sourire;
La chair prend des tons chauds, l'or scintille aux che
[veux;
Le regard est celui d'un sphinx mystérieux
Semblant interroger, de sa hauteur sereine.
Ce front pur n'a rien su de la détresse humaine;
Il reste au point sublime où le mit l'idéal.

Mais Adrien Maillard est de son temps. Il ne veut pas demeurer en reste avec nos maîtres vivants. Je le rencontrai un jour dans l'atelier de Carolus Duran. Il semblait pensif. A peine étais-je auprès de lui depuis un quart d'heure qu'il nous quitta. Je ne devinai pas le motif de ce départ subit, mais le lendemain je recevais de lui un sonnet sur le peintre qui, la veille, nous avait accueillis. Carolus Duran revit dans

les vers du poète avec une intensité de couleur où les esprits sincères ne trouveront pas à reprendre :

C'est lui votre confrère, ô maîtres de Venise !
C'est lui votre rival, magiciens flamands !
Sa touche large et chaude a des rayonnements
Par qui la grâce augmente et le regard s'aiguise.

Aux femmes, la chair rose, entre des chatoiements
De soie et de velours, dans une gamme exquise.
L'une, royale fleur, sous un dais semble assise;
L'autre a vêtu du bal les corsages charmants.

Un autre de nos maîtres dignement célébré par Adrien Maillard, c'est Jean-Paul Laurens. Voici les vers qu'il a consacrés à *l'Institution des Jeux floraux :*

Quand Florence avait Dante, et qu'elle avait Boccace,
Sous son ciel bleu Toulouse avait les troubadours,
Portant dans les châteaux les gaîtés de la race
Et le luth qui chantait la guerre et les amours.

« Pourquoi pas couronner cette chanson qui passe?
Que l'amarante d'or soit le prix du concours? »
— Sept poètes ainsi parlaient sur la terrasse
De jardins tout en fleurs embaumant les faubourgs.

En longue robe, assis près des pins séculaires,
Autour d'eux, le pré vert, le soleil des clairières,
Le mur blanc des villas, de lierres surmonté.

Des jeux floraux ces traits font revivre l'aurore,
Le nid d'où prend son vol, plus tard, Clémence Isaure.
— La toile d'un grand peintre est l'immortalité.

On trouvera dans les poésies d'Adrien Maillard plus d'une page inspirée par les œuvres maîtresses de Jean-Paul Laurens. Puis, c'est Roybet, c'est Alma-Tadéma dont *la Pluie de roses* a été si vivement goûtée au Salon de 1893.

— Sur ces fronts, empourprés du vin de la bacchante,
Les roses vont pleuvoir du plafond entr'ouvert.

Elles tombent à flots, sans trêve. — L'assemblée
Craint de s'y voir noyer, et lutte, échevelée.
— Horreur! les roses font gouffre comme la mer.

Mais l'ami de David d'Angers n'aura-t-il de préférence que pour les maîtres du pinceau? Ne le pensez pas. Le nom de Roty se retrouve à mainte page de ses livres. Le sonnet intitulé *Xénophon* mériterait d'être cité en entier.

De ce bronze on verra mainte console ornée.
— Assis, lauriers au front, le style entre les doigts,
Un casque à ses côtés; — telle est sa destinée :
Soldat, historien, philosophe à la fois.

Un autre sonnet a pour titre : *Roty*, et débute ainsi :

Par ton burin puissant que d'œuvres abordées!

Aucune des manifestations de l'esprit dans le vaste et radieux domaine de l'art n'échappe à notre poète. Il a dit en vers excellents le mérite de Mounet-Sully, la pensée qui se dégage de

Carmen, par Bizet. L'art dramatique, la musique sont pour lui des sources d'inspiration. Il est même curieux de constater que le dernier recueil de notre poète trahit une évolution de son talent vers la musique. Il chante volontiers tel opéra de Wagner ou d'Hérold, *Stradella, la Dame blanche*, Giulia Grisi. Et l'on sent que le poète n'a chanté que pour lui-même, n'a traduit que sa pensée intime. N'est-ce pas lui qui a laissé tomber de sa plume ce tercet ironique?

— Nul n'estime à l'oubli son œuvre condamnée.
J'encadre dans ce livre, — à peine est-elle née,
La page déjà morte, — et crois qu'elle vivra.

Ne perdez pas votre foi, cher maître : toute page sincère, émue, vibrante et bien écrite, triomphera de l'oubli dans la mesure où les choses caduques de ce monde peuvent durer. Sans doute votre voix discrète empêchera que la foule se détourne de sa route pour prêter l'oreille à vos chants. Mais les meilleures, les plus douces confidences ont besoin d'intimité. Vous avez chanté pour vous seul et quelques amis. L'un d'eux vous trahit et, au risque de vous offenser, signale au public des pages signées de vous dans le silence.

1895.

HENRY CROS

CÉRAMISTE

Je n'ai rencontré que très rarement Henry Cros dans un atelier ami. L'homme m'est peu connu; en revanche ses œuvres me sont familières. La presse, de temps à autre, rappelle son nom. M. de Goncourt a tracé de lui une silhouette fantastique. Paul de Saint-Victor, en 1873, et plus récemment MM. Duvergier de Hauranne et Eugène Guillaume ont dit publiquement ce qu'ils pensent de son œuvre. L'élite des artistes, une élite peu nombreuse mais importante par le caractère et le talent, apprécie le sentiment élevé, le style éloquent de ses bronzes, de ses cires, de ses pâtes de verre. Des ministres prennent intérêt à ses découvertes et demeurent volontiers de longs instants devant ses creusets et ses fours. L'État s'est fait son protecteur. Henry Cros a son atelier dans les bâtiments de la Manufacture de Sèvres. Il est temps de parler de lui.

Il eut pour père un professeur éminent. Trois fils, Antoine, Charles et Henry grandirent au foyer de cet éducateur de mérite. Antoine est médecin et il tient la plume avec autorité. Charles est mort. Il était poète, chimiste et physicien. Il a laissé de spirituels monologues qui ont contribué à la réputation de Coquelin cadet; il a donné la formule du phonographe dont l'application a fait la fortune d'Édison et découvert la photographie des couleurs que M. Lumière — un nom prédestiné — met actuellement à la portée du public. Henry est sculpteur et peintre.

On le conçoit, élevé dans un pareil milieu, la science devait avoir pour Henry Cros un attrait irrésistible. Il avait choisi sa place dans le domaine de l'art. Des hommes illustres depuis vingt-cinq siècles en ont foulé le sol. Cros y demeura, non pas en satisfait, en imitateur de ses contemporains ou de ses prédécesseurs immédiats, mais en curieux, en investigateur patient et armé, en patriote jaloux d'enrichir son pays de procédés depuis longtemps perdus, d'œuvres jeunes et souriantes, de décors durables tels que les Grecs ou les Assyriens les multipliaient avec aisance. Le savant, l'archéologue secondant l'artiste lui ont permis d'écrire un excellent traité de l'*Encaustique chez les anciens*. Un bibliothécaire de la Sorbonne, M. Charles Henry, a signé ce livre avec Henry Cros. Mais l'artiste n'a pas le droit de troquer sa palette ou

son ébauchoir contre une plume sans abdiquer. Henry Cros le comprit. D'ailleurs, à quoi bon les traités, les pages techniques si l'on ne place à côté du livre l'œuvre peinte ou sculptée d'après les règles posées? Cros envoie au Salon une Tête d'Étude peinte à l'encaustique selon la méthode ancienne, et M. Léon Heuzey, de l'Institut, l'un des hommes les plus experts dans la connaissance de l'art antique, s'empresse d'acquérir cette peinture.

Avant d'exposer cette Tête d'Étude, Cros s'était fait connaître du public par de nombreux bustes ou bas-reliefs en marbre et en bronze. Élève d'Étex et de Jouffroy, il devait à son premier maître une préférence très marquée pour l'expression, l'accent qui caractérisent un modèle et fixent sa personnalité. Tous les hommes sincères en art ont ce culte de la vérité individuelle. Cros, très entier dans ses principes, souligna parfois cet accent que des artistes moins doués ne discernent pas. Le Jury d'admission — collectivité renouvelable et mobile dans sa doctrine — ne comprit pas toujours ce que le sculpteur avait su mettre de sincérité dans ses portraits, mais, du moins, aux heures de conflits, Henry Cros eut-il l'honneur d'être spontanément défendu par Carpeaux. Combien seraient heureux d'avoir eu un tel maître pour avocat!

Au bronze, au marbre succède tout à coup la cire colorée. Nous voici dans les sphères oubliées

de la sculpture polychrome. Henry Cros, qui avait commencé à prendre contact avec le public en 1861, fit son évolution vers la sculpture en cire en 1869. M. Alexandre Dumas s'éprit de cette forme nouvelle donnée par Cros à l'expression de sa pensée. Il chargea l'artiste d'aller à Lille exécuter une copie de la célèbre Tête de cire de la collection Wicar, longtemps attribuée à Raphaël. Au retour de ce voyage, le sculpteur exécute pour M. Dumas plusieurs bustes ou médaillons en cire, en bronze, en terre cuite. Cros prend pied. Il a son Mécène. Confiant dans sa découverte ou, si vous le préférez, dans la rénovation dont il est l'auteur, il continue de travailler la cire colorée.

Un critique difficile, Paul de Saint-Victor, frappé de la distinction, du goût que savait apporter Henry Cros dans ses cires colorées, rendit hommage à l'artiste de la façon la plus heureuse. Il rappela dans une page oubliée aujourd'hui l'ancienneté de l'art de la cire. Il en dit la grâce, le caractère, l'application, les frontières. Mais pourquoi ne pas emprunter cette page à son auteur? J'en suis d'autant plus tenté que, chemin faisant, Saint-Victor parle de la Tête de cire du musée Wicar et nomme l'auteur probable de cette œuvre rare.

Écoutons Saint-Victor, nous y gagnerons tous :

« M. Cros s'applique, depuis quelques années,

à faire revivre cet art de la sculpture en cire, qui est comme un diminutif délicat de l'antique statuaire polychrome. Les Grecs, ces maîtres du goût, le pratiquèrent aux époques les plus florissantes. Lysistrate, le frère de Lysippe, s'y était fait une réputation. Qui ne connaît l'ode d'Anacréon, adressée « à un Amour en cire »? Florence eut des ciriers illustres : toute une famille d'artistes, au XVe siècle, Jacopo Benintendi, son fils Zanolès et son neveu Orsino pratiquaient spécialement la cire colorée, pour la représentation des effigies destinées en *ex-voto* aux églises. Vasari mentionne, avec admiration, les images de Laurent de Médicis, que ses amis firent exécuter après qu'il eut échappé miraculeusement à la conjuration des Pazzi, et dont ils firent don aux divers sanctuaires de la ville. « Ouvrages si bien faits, dit-il, qu'ils représentaient non plus des hommes de cire, mais des vivants. » *Tanto ben fatti, che rappresentavano, non più uomini di cera, ma vivissimi.* C'est probablement à Orsino qu'on doit attribuer l'incomparable Tête de jeune fille du musée de Lille, qui est une des merveilles de l'art italien. — Les médaillons de cire de la Renaissance, petits chefs-d'œuvre d'imitation et de caractère, égalent quelquefois les camées antiques, et sont recherchés, comme des joyaux d'art, par les amateurs. La France, au XVIIe siècle, eut le fameux Benoist, cité par La Bruyère et par Michel de Marolles :

Qui fait toute la cour, si bien au naturel,
Avecque de la cire où se joint le pastel.

« Son portrait de Louis XIV, au musée de Versailles, est peut-être le portrait le plus exact et le plus frappant qui nous soit resté du vieux roi. Au XVIIIe siècle, quelques sculpteurs modelaient encore des profils de cire, ajustés d'étoffe et rehaussés d'ornements. Nous possédons toute une série de médaillons représentant les princes et les princesses de la famille de Marie-Thérèse, exécutés par Pieri, un artiste italien qui vivait à la Cour de Vienne. Depuis près d'un siècle, l'art de la cire était tombé dans les magasins de joujoux, les cabinets anatomiques et les baraques de saltimbanques. Il faut louer M. Cros des efforts qu'il fait pour l'en relever.

« Il ne s'agit pas ici, bien entendu, des affreux fantômes, aux yeux d'agate, au regard fixe, aux cheveux postiches, aux barbes rapportées et aux faux sourcils qu'exhibent les successeurs de Curtius. La réalité, contrefaite par ces plats mensonges, devient repoussante. L'essence de l'art est justement de ne pas être la même chose que la nature, et de s'en distinguer, tout en l'imitant. Mais réduite aux portraits de petite dimension et aux sujets familiers, nuancée de colorations discrètes, parée de perles fines et d'imperceptibles bijoux, la sculpture en cire a bien son mérite. Elle ajoute à l'art une légère il-

lusion de vie; elle rend la ressemblance plus intime, et, en quelque sorte, plus touchante. On dirait qu'il y a dans la cire quelque chose de la chair et de la substance de la figure qu'elle reproduit. C'est ainsi que M. Cros la comprend. »

Le lecteur est sceptique. Peut-être soupçonnera-t-il sous la louange de Saint-Victor une partialité bienveillante qui n'exista pas. Henry Cros est le plus inhabile des hommes à se créer des partisans. Il vit seul, tout entier à son art, à son rêve, à ses études. Il ne hante ni les salons ni les lieux publics. Je ne crois pas qu'un directeur de revue ou de journal ait jamais vu ce solitaire entrer dans son cabinet. Cros a foi dans son œuvre, dans son talent. Il ne veut rien brusquer. Sa patience, sa réserve, rappellent l'abnégation des maîtres d'un autre âge. Un critique très différent de Saint-Victor, M. Ernest Duvergier de Hauranne a précisément découvert, dans une œuvre de l'artiste cette caractéristique de l'homme. Le lecteur sceptique sera frappé de l'éloge très circonstancié et certainement spontané que M. Duvergier de Hauranne décerna dans la *Revue des Deux Mondes* au sculpteur en cire.

« M. Cros, écrit-il, encore peu connu, et qui semble avoir fait son éducation dans l'atelier de Pérugin ou dans les vieux missels gothiques, se dévoue depuis plusieurs années à la tâche laborieuse de retrouver les procédés des anciens ci-

riers du moyen âge. Ce n'est point de sa part une bizarrerie, c'est une véritable vocation, car l'âme du poète qui habite en lui est bien celle de ces premiers âges où l'art moderne, encore naïf et pur, préludait à la splendide éclosion de la Renaissance par des essais enfantins et charmants. Son imagination, chaste et ardente, est bien celle de ces premiers maîtres, de ces poètes inimitables qui ont touché à la perfection par la profondeur du sentiment et par l'enthousiasme de la beauté, et dont les élèves n'ont eu qu'un pas de plus à faire pour arriver sans effort à toute la maturité du grand art. Il a leur dessin aminci, délicat et timide, leurs grands et simples pressentiments de la forme, leur grâce exquise et parfois leur gaucherie. Il a même leur coloration surnaturelle, et ce goût enfantin pour l'or et les couleurs brillantes dont on savait tirer de si merveilleuses harmonies au temps des vieilles enluminures et des vitraux gothiques. Libre aux gens positifs de sourire et au public de lever les épaules; M. Cros est un artiste d'une grande valeur et d'une sincérité profonde. »

Cette page fut écrite en 1873. Cros avait exposé cette année-là son bas-relief *le Prix du Tournoi*. Le succès de l'artiste fut très grand, mais le jury se montra peu sensible à l'approbation de la critique et le sculpteur dut attendre encore seize années une modeste médaille au Salon! Il y eut dans cette nonchalance à consa-

crer le haut talent d'un confrère plus que de l'oubli. *Le Prix du Tournoi* acquis par Charles Blanc, directeur des Beaux-Arts, était une œuvre dont la place se trouvait indiquée au Musée du Luxembourg. Cros négligea d'agir ou de parler, et sa cire fut envoyée au Musée d'Avignon. Qui de nous s'en souvient avec netteté, qui l'a vue depuis vingt ans? Personne. C'était pourtant une belle page. Je l'ai vue, étudiée, goûtée, mais vous ne m'en croiriez pas si je disais ici tout le bien qu'il en faut penser. J'estime plus prudent, plus élogieux aussi pour l'auteur de reprendre le journal dans lequel Saint-Victor s'est donné le plaisir de la décrire :

« Une jeune reine, debout sur l'estrade d'où elle préside à la joûte, tient, en travers du rebord où ses mains s'appuient, la grande épée qui sera le prix du vainqueur. Sur le fourreau, elle a brodé : *Briséis*, le chevalier de son cœur étant pour elle un Achille. On lit, sur sa fine tête, une émotion contenue par les regards qui l'entourent. Son buste s'élance, droit et chaste comme une tige de lis, sous le moule d'un étroit corsage. Un large hennin, fendu en mitre, aux pointes duquel s'enroule une couronne, s'allonge en dôme sur son front. La bizarrerie de cette coiffure ogivale rehausse encore sa svelte élégance : cela lui donne un air de fée légendaire. On n'imaginera pas autrement les Yolande et les Yseult des romans gothiques. D'autres dames,

en bonnets perlés, en robes brochées d'or, se groupent derrière elle, figures de cour féodale, empreintes d'une sorte de dédain pudique. On les dirait sorties du missel des *Heures d'Anne de Bretagne*. L'esprit du moyen âge a passé dans ce tableau en relief, avec sa grâce timide, sa gaucherie naïve, son ingénuité pénétrante. On n'y sent nullement l'affectation du pastiche, mais l'instinct sincère d'un artiste reporté, par des affinités naturelles, vers le style et les procédés de l'art primitif. M. Cros devra seulement s'appliquer à polir son exécution, qui garde, par endroits, la rugosité de l'ébauche. Il devra aussi mettre un fini plus fondu dans les colorations de ses têtes. La plastique en cire, qui tient de l'orfèvrerie et de la miniature, ne saurait être traitée avec trop de délicatesse et de soin. »

Le rédacteur de la *Revue des Deux Mondes* n'est pas moins attentif aux mérites de cette œuvre exquise. Sa description plus serrée, plus complète que celle de Saint-Victor édifiera le lecteur. Nous comprenons qu'après des éloges aussi autorisés l'État se soit empressé d'acquérir *le Prix du Tournoi,* mais à quoi donc a pensé le jury? Donnons-lui le remords qu'il mérite en citant les lignes de M. Duvergier de Hauranne :

« Le *Prix du Tournoi* est un petit bas-relief en cire colorée, qui représente la loge où la reine du tournoi assiste au combat dont elle va décerner le prix. Qu'elle est délicieuse, cette jeune

reine au fin corsage, aux blanches épaules, debout, simplement posée, appuyée des deux mains sur le rebord de sa loge, et tenant l'épée qui sera la récompense du champion victorieux! Elle cherche à paraître indifférente, mais elle ne l'est pas, la pauvrette, et son cœur bat plus vite qu'elle ne le voudrait. Sa tête est penchée; son regard, un peu voilé, à la fois fixe et vague, plonge timidement dans l'arène où son chevalier combat pour elle; elle a peur de ce qu'elle va voir, et elle ne peut en détourner les yeux. Sa blanche poitrine virginale se gonfle dans son corsage; on sent qu'elle respire à peine et que son sein se soulève avec effort. Elle est calme cependant, parce qu'il faut l'être. Sur sa tête fine et allongée, à l'ovale chaste et pur, s'élève une de ces vastes coiffures du Moyen Age, un de ces grands bonnets en forme de mitre que portaient alors les dames de haut lignage, couvert d'or et de pierreries et surmonté d'une couronne. Ses mains fines et transparentes, modelées avec une délicatesse exquise, sont cependant à peine indiquées. Tout le mouvement de son corps, d'une grâce si chaste et si paisible, se dessine en trois plans bien simples, et il n'en faut pas davantage pour donner à ce jeune corps toute l'aisance et toute la souplesse de son âge. Dans le fond du tableau, car c'est un véritable tableau que ce bas-relief, d'autres figures plus effacées, mais modelées également en couleurs brillantes et vê-

tues de robes de soie brochées d'or ou d'argent, tiennent compagnie à la jeune reine plus qu'elles ne prennent part à l'action; on sait qu'il en est de même dans les missels gothiques et dans les tableaux religieux des vieux maîtres. La dame du tournoi est pour elles le centre de l'action, et c'est de son côté qu'elles se tournent, non sans jeter des regards furtifs sur les combattants. Leurs têtes sont ravissantes, mais leurs corps sont plus imparfaits, soit que l'artiste ait cru devoir laisser les seconds plans indécis, soit que le relief lui ait manqué pour faire jouer l'air autour de ces figures. Du reste, ce genre d'ouvrage doit présenter des difficultés inouïes. La cire, comme chacun sait, ne donne pas de lumières ni d'ombres franches, et la difficulté s'accroît encore de l'emploi de plusieurs cires différentes, mêlées ou rapprochées les unes des autres. Il a fallu une grande persévérance à M. Cros pour ressusciter ce genre évanoui, mais qui, entre des mains comme les siennes, ne saurait manquer de refleurir. Il est d'ailleurs à présumer qu'il ne manquera pas non plus d'imitateurs, pour peu qu'il réussisse à gagner les bonnes grâces du public. »

De hautes sympathies, des visites honorables diminuèrent pour l'artiste l'amertume d'un échec relatif. MM. Paul Dubois, Gérome se rendirent à l'atelier d'Henry Cros. Celui-ci, fidèle à son rêve, ne se laissa pas ébranler. La fortune toutefois ne lui fut point clémente. C'est

en vain que Chapu et M. Guillaume, qui saluent en lui un maître « rude, mais puissant », tentent de faire récompenser le sculpteur en cire colorée qui chaque année joint à ses cires des marbres et des bronzes; leurs efforts échouent.

Survient l'année 1883. Cros, l'homme aux recherches toujours haletantes, a découvert le moyen de sculpter en pâte de verre. Il expose successivement dans cette matière durable des portraits, des compositions de toute nature, *Flore*, la *Source gelée et le Soleil*, le *Fil d'Ariane*, *Europe*. M. Léon Heuzey acquiert cette nouvelle œuvre. Plusieurs des ouvrages rappelés ici avaient été achetés par l'État. Le jury se laissa fléchir. Une médaille, la plus modeste, fut octroyée à Henry Cros en 1889. Il était sur la brêche depuis vingt-huit ans!

Loin de s'estimer satisfait par ses premiers envois en pâte de verre, le sculpteur voulut accroître les proportions de ses bas-reliefs. Il lui fallait un atelier plus vaste, des fours, un matériel coûteux. Grand émoi. Comment se procurer toutes ces choses? Le Directeur des Beaux-Arts fut instruit des embarras de l'artiste qui avait doté la France d'un procédé nouveau, dont les Assyriens avaient emporté le secret. M. Larroumet ouvrit à Cros les portes de la Manufacture de Sèvres. M. Roujon, successeur de M. Larroumet, prit le soin d'affirmer ses vives sympathies pour un initiateur capable et désintéressé. Le ministre

de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, peu avant l'ouverture du Salon de 1894, prit plaisir à visiter dans ses moindres détails l'atelier du sculpteur en pâte de verre colorée. Ainsi François Ier se plaisait à venir surprendre Cellini dans l'Hôtel du Petit-Nesle qu'il lui avait concédé. La réponse de Cros à ces libéralités fut cette superbe fontaine murale à laquelle l'artiste donna pour titre l'*Histoire de l'Eau*. Tout le monde l'a remarquée au dernier Salon. M. Carnot, le jour de la visite présidentielle, conduit par M. Paul Dubois devant l'œuvre d'Henry Cros, félicita l'auteur sur son remarquable travail. La figure de la *Neige* dans cette épopée fluide est une composition sans lacunes. Le public s'arrêta volontiers en face de la fontaine transparente, aux tons adoucis, du sculpteur de la Manufacture de Sèvres. Seul, le jury ne sut pas voir. Au surplus, Henry Cros, déjà hors de pair par la nature même de ses précieux ouvrages et à juste titre protégé de l'État, ne saurait tarder à recevoir une récompense plus haute que les médailles du Salon. Ce sera le prix de trente-quatre ans de luttes. Sa présence à Sèvres est en même temps un présage heureux. Les Gobelins au temps de Louis XIV et de Colbert étaient une manufacture d'orfèvrerie, de sculpture, de tapisserie, de ciselure. Aujourd'hui, les tapissiers seuls y sont abrités. On a rétréci les frontières de la fondation d'autrefois. Sous Louis XV, Sèvres fut créé dans l'unique buí de

fabriquer des vases de terre. Voici que le cadre initial s'élargit grâce à la sagacité de l'État qui a donné dans l'étroite manufacture de Mme de Pompadour droit de cité, droit de labeur, droit de création à un maître fertile et bien préparé, Henry Cros, l'habile statuaire en pâte de verre colorée.

1894.

LIONEL ROYER

PEINTRE

Hamlet parle en quelque endroit des « yeux de son esprit. » Il est des poètes et des artistes chez qui l'œil de l'esprit est seul à concevoir les scènes qu'ils jettent ensuite dans le livre ou sur la toile. A de certains jours, Lionel Royer est de ceux-là. Par contre, il est des hommes de pensée qui ont été les témoins ou les artisans d'événements mémorables, et il entre une part de souvenir dans les pages historiques vécues par leur auteur. Lionel Royer appartient également à ce groupe.

Qu'est-ce donc que ce peintre? L'avons-nous rencontré? Nous est-il connu? Pouvons-nous le présenter à notre lecteur?

L'homme est jeune, simple d'allure et distingué, enthousiaste, laborieux, persévérant. Le regard est à la fois pénétrant et plein de douceur; un sourire habituel éclaire le visage. Le caractère

est fait de droiture et de bienveillance. Le peintre sait trop quelles difficultés s'opposent à la haute expression de la pensée chez l'artiste, pour ne pas approuver, par une sorte de besoin, ce qui, dans l'œuvre de ses confrères, quels qu'ils soient, révèle l'effort et mérite l'éloge. Tel est l'homme tant au moral qu'au physique. Son passé? Je puis vous le dire. A l'époque de la guerre franco-allemande, Lionel Royer qui n'était encore qu'un adolescent, — avait-il dix-sept ans? — s'enrôla dans les zouaves de Charette. La destinée de cette poignée de braves, héros de Patay, de Brou, et de mainte autre bataille, fut la sienne. Il fit son devoir de soldat, puis, la paix conclue, Lionel Royer alla frapper à l'École des Beaux-Arts où il devint l'élève de Cabanel. En 1873, Royer avait vingt ans, il envoyait au Salon la *Bataille de Patay*. En 1896, il expose *Germanicus retrouvant les restes des légions de Varus*. Le peintre militaire n'a pas varié dans son amour des batailles et des scènes historiques; mais les hommes de valeur présentent divers aspects au critique qui les observe. Lionel Royer n'est pas exclusivement peintre militaire. La haute maîtrise de Cabanel a fait de lui un portraitiste et un amant de belles formes, très épris de la Fable avec ses prestigieux mensonges chers au poète, au peintre, au sculpteur, c'est-à-dire à quiconque a besoin de grâce et de liberté pour traduire son rêve.

Qui donc a dit que les portraitistes sont, avant tout, les peintres de l'intelligence? Le mot n'est pas sans justesse. C'est en effet à l'expression de la vie morale et intellectuelle que s'attaque le peintre de portraits. Or, il n'est pas libre d'idéaliser son modèle de toutes pièces. La stature, l'habitude, le vêtement préféré sont autant d'obstacles au style. Qu'à cela ne tienne. Lionel Royer n'ignore point les secrets de modifier la physionomie en mettant en lumière les côtés favorables d'un personnage. Il élague, il simplifie, ne permettant point au costume d'attirer le regard au détriment du front ou des lèvres. Souvenez-vous de la *Baronne de L...*, dont la tête, de face, se détache sur un fond noir; le portrait de M. F... boutonné dans sa pelisse, l'index passé dans un livre qu'il lisait l'instant d'auparavant, est palpitant de douce rêverie; une *Jeune fille* au piano, la main levée sur le clavier, détourne la tête vers le spectateur avec une expression de curiosité naïve. Mais ce sont là, si j'ose dire, des images intimes. Ces portraits sont en buste. Or, ce qui est l'écueil des plus habiles, le portrait en pied, paraît être un jeu pour notre peintre. Les visiteurs des derniers Salons se souviennent encore de l'effigie de haut style dans laquelle Lionel Royer a fixé les traits d'une jeune femme au visage sérieux, au maintien sévère, drapée dans une robe de satin blanc dont le corsage, sans manches, est retenu sur l'épaule par une

double agrafe. Le bras droit, nu, d'un galbe élégant, pend sur la jupe et, malgré sa blancheur, conserve, par un artifice du peintre, tout son relief. Parlerai-je du portrait de M. Chappée, accoudé sur un meuble de salon, la main droite sur la hanche; de l'ancien préfet, M. Béchade, du fils de M. Fontana, lestement campé et fixant sur le spectateur ses grands yeux limpides; du Père Monsabré, assis sur un fauteuil moyen âge, un peu en avant d'un autel familier, et paraissant développer une homélie devant son auditoire? Ces peintures ne sont point oubliées. Mais elles pâlissent en face du portrait épique du *général de Charette à Patay*. Le personnage est debout, la tête nue, vue de trois quarts. Il enjambe des débris de toutes sortes qui jonchent le champ de bataille; et, se retournant, dans un mouvement superbe, le visage plein de calme, l'épée nue dans la main droite, du bras gauche il indique à ses zouaves le corps ennemi, tandis que, payant d'exemple, il est au premier rang des combattants; autour de lui, dans la plaine, un cercle de feu; à sa gauche, ses soldats qui s'avancent intrépides; derrière lui, la bannière des zouaves. C'est au Salon de 1885 que parut cette page militaire. Nous ne croyons pas utile de la décrire longuement. Les meilleurs critiques se sont chargés de ce soin. Elle décore aujourd'hui le salon du général, et nous avons vu entre les mains de l'artiste une reproduction du tableau avec cette

dédicace : « A Lionel Royer, au zouave de dix-sept ans, souvenir de Patay. CHARETTE. »

Les sujets religieux, pour n'être pas les plus nombreux dans l'œuvre de l'artiste, lui ont permis de donner sa mesure, avec éclat, toutes les fois qu'il s'est inspiré d'une pensée chrétienne. La *Vierge du Sacré-Cœur*, d'un caractère archaïque, a sur ses genoux le drapeau français, et dans les mains le modèle de la basilique de Montmartre. L'œuvre, un peu subtile peut-être au point de vue de la pensée, est d'une exécution puissante. Une *Sainte Cécile*, d'une grâce enfantine, un violon dans les mains, semble charmer des oiseaux, qui voltigent autour d'elle, par les accords de son instrument. Cette peinture est en Amérique. Dans l'église de la Visitation du Mans, on peut voir une *Pieta* de bon style, l'un des premiers ouvrages de l'artiste. C'est à lui que s'adressèrent les anciens défenseurs du Saint-Siège pour exécuter la bannière qu'ils offrirent à Léon XIII à l'occasion de son jubilé. Vingt-cinq personnages, sans compter les figures allégoriques, remplissent cette composition, peinte sur une pièce de soie. Aujourd'hui même, au Salon des Champs-Élysées, M. Royer expose une *Vierge aux oiseaux*, d'un caractère empreint de grâce et d'élégance.

Mais Lionel Royer n'aurait pas été le disciple de Cabanel si la mythologie, avec les ressources qu'elle offre au peintre, tant au point de vue du

nu que de la draperie, n'avait exercé sur lui une prompte et vive séduction. Les réalistes penseront du costume ce qu'ils voudront. Nous le tenons pour une entrave à la grande peinture. Le costume dure vingt ans; puis il se modifie. La draperie n'a point d'âge. Elle se prête aux lignes éloquentes sous le crayon du dessinateur, et lui permet d'atteindre au style. Voilà pourquoi les fictions des anciens, Mars, Vénus, Niobé, alors même qu'elles n'obtiennent, de notre part, aucune croyance, servent de thème au peintre et au sculpteur jaloux de donner la mesure de leur science. On se souvient de la boutade de Michel-Ange : « Quel peintre serait assez niais pour préférer le soulier d'un homme à son pied? » C'était dire assez clairement que le nu est immuable, tandis que la coupe d'un habit est fatalement transitoire.

Le comte Delaborde, dans son éloge de Cabanel, a écrit ces lignes : « Talent d'essence aristocratique s'il en fut, naturellement porté à l'amour des idées et des choses d'élite, M. Cabanel en toute occasion a eu la préoccupation de l'exquis. » C'est le jugement que, toute proportion gardée entre le disciple et le maître, on est tenté d'appliquer à Lionel Royer devant ses œuvres d'imagination. Deux de ces peintures sont au musée du Mans : *Vénus protégeant le corps d'Hector* et *Daphné métamorphosée en laurier*. On ne peut trop louer le dessin et la délicatesse

de touche dont le peintre a fait preuve dans ces deux ouvrages. L'*Amour et Psyché* est un groupe d'une grâce et d'une convenance parfaites. Le peintre a su rajeunir, en se l'appropriant, un sujet maintes fois traité par les maîtres. Son œuvre est aujourd'hui en Amérique. Je ne sais rien de plus suave que *Télémaque dans l'île de Calypso*. Les nymphes mi-sérieuses et perfides fixent le fils du roi d'Ithaque qui, sans défiance, semble protester de son amour pour Calypso. Le paysage qui sert de cadre à cette scène est enchanteur. Mais le peintre n'a pas oublié Mentor qui se tient rêveur derrière l'hôte imprudent des Nymphes. Nul doute qu'il ne rompe le charme au moment opportun. *Fleur éclose* nous représente une jeune fille cueillant une rose. Mais l'Amour a fendu les airs et vient murmurer à son oreille qu'elle aussi est dans l'éclat de sa floraison. *Doux soleil* exposé à l'un des derniers Salons est une scène intime dont les personnages ont été choisis par l'artiste à son propre foyer. La *Pensée*, la *Critique* sont deux panneaux décoratifs exécutés en faïence sur fond or, rehaussé d'émaux par M. Mortreux. Nous avons vu dans le salon de M. Fontana une allégorie de la *Famille* que l'on dirait inspirée de Nicolas Poussin. Toutefois dans cet ordre de sujets, trois œuvres doivent être placées au premier rang : l'*Amour et la Folie*, le *Triomphe de Vénus* et *Cythérée*. La première de ces com-

positions nous montre l'enfant au carquois, les yeux bandés, entraîné d'un pas rapide vers la rive d'un torrent par la Folie qui l'abuse de ses appels trompeurs. Vénus, debout, impérieuse, hautaine a ravi la flèche de l'Amour attestant ainsi sa victoire. Mais l'œuvre la plus populaire, c'est, sans contredit, *Cythérée*. Une suivante de Vénus, le torse rejeté en arrière, tient sur ses mains levées les colombes familières échappées du temple de la déesse. D'autres colombes l'enveloppent de leur vol, heureuses, semble-t-il, de rendre hommage à sa beauté.

Ainsi se révèle à nous le disciple de Cabanel. Ainsi peuvent être résumées, trop sommairement, il est vrai, les œuvres que le peintre a entrevues avec « l'œil de l'esprit ». Je me tourne maintenant du côté des pages militaires de Lionel Royer. Elles sont importantes et nombreuses.

C'est d'abord la *Veille de la bataille de Patay,* où tous les personnages portent un nom : de Montcuit, Viard, aujourd'hui maître-général des Trappistes, Le Gonidec de Tressan, le Père Doussault, dominicain, aumônier militaire, le marquis de Coislin, engagé volontaire à soixante-dix ans, Charette. Tous sont en marche et s'acheminent vers le champ de bataille. Comment s'appellera la journée de demain? Elle portera le nom de « Bataille de Patay ». Cette bataille, Lionel Royer l'a voulu peindre. Il n'avait que

vingt ans lorsque sa toile parut au Salon. Mais on ne se douta pas de l'extrême jeunesse de l'artiste, tant la vision sanglante était demeurée précise dans sa mémoire, et avait rendu son pinceau vigoureux. Le général de Charette conserve précieusement cette toile. La *Bataille du Mans*, exposée au Salon de 1874, renferme à nouveau les portraits de Coislin et de Montcuit. Le moment choisi par le peintre est celui où le commandant Gougeard adresse aux zouaves ce suprême appel : « Allons, Messieurs, en avant pour Dieu et la Patrie! Le salut de l'armée l'exige. » Notre artiste a limité à ces trois pages ses évocations de la guerre franco-allemande. Toutefois, dans une œuvre philosophique intitulée *Pro Patria,* Lionel Royer a résumé avec dignité l'héroïsme dans l'insuccès, qu'une figure ailée traversant les airs vient récompenser avec des palmes dans les mains.

Dans une toile, d'un caractère plus intime, je vois représenté le lieutenant de Vezins mourant à Gravelotte. Plus loin, j'aperçois l'horrible mêlée de Tuyen-Quan, où se signala le commandant Dominé. Comment toucher aux sujets militaires sans se sentir épris tôt ou tard des journées mémorables du Premier Empire? Lionel Royer ne s'est point soustrait à la fascination générale. L'un de ses bons tableaux représente Lauriston commandant le combat de Goldberg. Voici *Tilsitt*. Napoléon serre la main d'Alexandre

et décore un soldat russe de la Légion d'honneur. Voici Marbot allant recueillir le drapeau du 14e de ligne à la bataille d'Eylau. L'épisode est connu. Marbot l'a raconté dans ses *Mémoires* avec une éloquence entraînante. L'œuvre du peintre n'est pas inférieure au récit du soldat.

Mais ce n'est plus Marbot, si merveilleux narrateur qu'il soit, qui a inspiré Lionel Royer en 1896. C'est Tacite; c'est-à-dire l'historien surhumain qui n'a point d'égal. Que dis-je, l'historien? Lamartine me défend de parler ainsi. « Tacite, a-t-il écrit, n'est pas l'historien, mais le résumé du genre humain. Son récit est le contre-coup du fait dans un cœur d'homme libre, vertueux et sensible. Le frisson qu'il imprime au front, quand on le lit, n'est pas seulement l'horripilation de la peau, c'est le frisson de l'âme. Sa sensibilité est plus que de l'émotion, c'est de la pitié. Ses jugements sont plus que de la vengeance, c'est de la justice. Son indignation, c'est plus que de la colère, c'est de la vertu. On confond son âme avec celle de Tacite, et on se sent fier de la parenté avec lui. Voulez-vous rendre le crime impossible à vos fils? Voulez-vous passionner la vertu dans leur imagination? Nourrissez-les de Tacite. S'ils ne deviennent pas des héros à cette école, c'est que la nature en a fait des lâches ou des scélérats. Un peuple qui aurait Tacite pour évangile politique grandirait au-dessus de la stature commune des peuples.

Ce peuple jouerait enfin devant Dieu le drame tragique du genre humain dans toute sa grandeur et dans toute sa majesté. »

Le tableau que Tacite a laissé du désastre de Varus dans les bois de Teutberg ne saurait être résumé. On n'abrège pas Tacite. Mais, d'ailleurs, à quoi bon rappeler ce désastre dans toute son horreur? Il n'est personne qui n'ait gardé dans un pli de sa mémoire cette page des *Annales*. « Or, six ans après la défaite, Germanicus se trouvant dans le voisinage du champ de bataille couvert d'ossements « entassés ou épars suivant que les légions s'étaient dispersées pour fuir ou ralliées pour se défendre », il voulut permettre à ses soldats de recueillir les tristes reliques des trois légions sacrifiées par Varus. Comme les soldats de Germanicus ne pouvaient reconnaître personne, tout était pour eux un frère, un parent, un allié; en leur rendant ce devoir ils pleuraient de tendresse et de colère et se promettaient de les venger. »

Telle est la scène que le peintre a voulu rendre, après l'avoir entrevue sous le verbe de feu de Tacite. Germanicus occupe le centre de la composition. Un voile de tristesse obscurcit son front. Les traces de carnage sont partout visibles. Un soldat a retrouvé les aigles romaines dans la poussière; il les présente avec orgueil à Germanicus. Un autre contemple un casque dans lequel des restes d'ossements sont un simulacre de visage

humain. Varus, qui n'est plus qu'un squelette pendu aux branches élevées d'un chêne, apparaît aux Romains. Mais les épisodes sont innombrables. Le moindre détail a son intérêt, sa raison d'être. Les costumes, les armures, les instruments, les enseignes, le harnais des chevaux, les armes sont reproduits avec une fidélité qui fait honneur à la science du peintre. Plus remarquable encore est l'ordonnance générale de la composition dont le dessin et le coloris harmonieux font une page du plus grand effet. Lionel Royer ne s'est pas demandé si la vogue le suivrait dans sa tentative courageuse. Une scène antique l'a frappé par son côté grandiose. Elle était racontée en quelques lignes, et ce peu de mots suffisaient à causer le frisson. Le peintre n'a pas résisté. Il a pris son crayon et des couleurs. Puis il s'est mesuré avec Tacite. L'auteur des *Annales* a été traduit par Lionel Royer dans une page tragique d'un style vraiment grand et qui honore le peintre au plus haut point.

1896.

MADAME DESPIERRES

ARCHÉOLOGUE

Une femme d'intelligence et de grand savoir vient de disparaître. Mme Despierres était Normande. Pendant de longues années, elle avait habité Alençon. Depuis quelque temps elle passait l'hiver à Paris et les mois d'été dans sa maison de campagne de Montrayé, sur le territoire de Pacé, non loin du chef-lieu du département de l'Orne. C'est là que la mort l'a prématurément frappée le 9 novembre 1895; c'est là que son fils, étudiant en médecine, l'a vue s'éteindre, à peine âgée de 53 ans, en pleine force, en pleine activité d'esprit.

Mme Despierres avait au plus haut degré la passion du document. C'était une archiviste infatigable, sans diplôme, naturellement, mais douée de flair, de tact, de critique à un point surprenant. Aux Archives Nationales, au département

des manuscrits, dans notre grand dépôt de la rue Richelieu, chez les notaires de Paris ou de la province, dans les mairies où elle avait le secret de se faire bienvenir, elle butinait avec méthode, avec un courage souriant jusqu'à ce qu'elle eût reconstitué la vie d'un artiste ou l'histoire d'un monument. Car, n'oublions pas de le dire, c'est l'art dans ses manifestations les plus diverses qui a été le constant objet des investigations patientes, des recherches souvent heureuses de Mme Despierres. Mais, entendons-nous, devenue Parisienne par adoption, Mme Despierres n'a jamais cessé d'être Normande par le cœur. Sa province natale a gardé ses prédilections, et, pour être pleinement exact dans la peinture de cette intelligence, il faut signaler l'inclination qu'elle eut toujours pour les artistes, les œuvres d'art ou les édifices de sa région. Elle voulut honorer sa petite patrie en faisant la lumière sur les hommes et les choses dignes de mémoire qui se rattachent au sol d'Alençon, de Sées, d'Argentan.

MM. Léopold Delisle, Thierry-Poux, mort l'an passé, Anatole de Montaiglon, mort il y a quelques semaines, tenaient en haute estime les travaux de Mme Despierres. C'est en 1890 qu'elle eut la pensée de soumettre un mémoire au Comité des Sociétés des Beaux-Arts et, depuis lors, à chaque session nouvelle, elle apporta de curieuses études au Comité qui obtint pour elle le titre de correspondant du ministère de l'Instruction

publique et des Beaux-Arts, ainsi que les palmes d'officier d'Académie.

Essaierai-je de rappeler les sujets traités par Mme Despierres, dans la salle de l'Hémicycle à l'École des Beaux-Arts, de 1890 à 1895? Pourquoi non? Notre lecteur ne peut que prendre intérêt à cette étude rétrospective.

La première communication de Mme Despierres nous permit d'assister aux préliminaires d'un travail confié à des menuisiers-sculpteurs de sa région en 1531. Jean Julliotte et Guillaume Gruel acceptent de faire exécuter une statue en pierre. Tous deux sont des menuisiers. Auraient-ils indifféremment sculpté la pierre et le bois? S'il en était ainsi, la ville d'Alençon aurait vu deux corps de métiers, ailleurs très distincts, ne former dans ses murs qu'une seule corporation. Et nous sommes en Normandie! Qui donc prête aux Normands une humeur peu conciliante? Mais Juliotte et Gruel ne sont pas les seuls imagiers dont Mme Despierres ait tiré les noms de l'oubli. Jacques et Guillaume Pissot travaillent, avec leur père, aux stalles et à la clôture du chœur de Notre-Dame d'Alençon. Mme Despierres nous a présenté le devis de ces ouvrages qui durent être exécutés « à l'antique ». Telle était la prescription rigoureuse, la formule courante : « A l'antique! » Nous éviterions aujourd'hui de demander aux plus habiles d'entre nos maîtres de se mesurer avec l'antique! On ne s'approprie pas les chefs-d'œuvre :

on les goûte, on s'en nourrit, on les admire et c'est tout. Conclusion, nous professons à l'égard de l'antiquité une déférence que nos artisans du XVIe siècle ne soupçonnaient pas. A défaut d'une puissance créatrice bien marquée, nous avons du moins une juste notion de la distance esthétique, et nos ouvriers d'art se gardent bien de penser aujourd'hui que le Marais soit un faubourg d'Athènes.

C'est encore à Alençon que nous rappelle l'auteur avec son mémoire présenté en 1891. Mme Despierres nous fait apprécier le talent de Jehan Lemoyne, maître de l'œuvre de l'église Notre-Dame d'Alençon et de Pierre Fourmentin, « vitrier et bourgeois d'Alençon », qui, le 10 février 1530, acceptait d'exécuter « la bonne et suffisante victre historiée de l'Assomption »; Bertin Duval, autre verrier, arrive du Mans, et je le vois pressant le pas afin de s'assurer la commande des vitraux de *l'Annonciation* et de la *Descente de croix*. Complétant le groupe de ces maîtres vaillants, Michel Fourmentin, fils de Pierre, allume son four d'où sortira tout à l'heure la verrière du *Sacrifice d'Abraham*. Ainsi la terre normande, que déjà nous tenions pour belle et féconde, ajoute à la liste de ses grands artistes les maîtres que je viens de nommer, contemporains de Jean Goujon et prédécesseurs de Nicolas Poussin.

En 1892, nous ne quittons pas Alençon, mais

cette fois, ce ne sont plus les peintres ou les verriers qui occupent Mme Despierres, c'est le théâtre. En France, si on le compare aux arts du dessin, l'art dramatique retarde. Une étude excellente d'Émile Morice, parue il y a cinquante ans, a trait à la mise en scène des *Mystères*, et l'auteur estime que l'enfance du théâtre dans notre pays ne prend fin qu'avec le *Cid*. Mme Despierres, demi-compatriote de Corneille, s'est occupée du théâtre dans la région normande, antérieurement à Corneille. Pouvait-il y avoir profit pour nous aux recherches de Mme Despierres? N'en doutez pas. Geoffroy, dont le *Cours de littérature dramatique* fait autorité, est d'avis que les auteurs qui méritent peu d'attention comme écrivains lui semblent toujours curieux comme monuments. Les auteurs, il est vrai, se dérobent à Mme Despierres, mais elle est en mesure de dire comment fut construit à Alençon, en l'an 1520, le théâtre destiné à la représentation du *Commencement du monde :* elle a décrit l'architecture de cet édifice dont les dispositions imprévues vont à l'encontre des hypothèses de plusieurs érudits. La dissertation de Mme Despierres ajoute à la valeur des documents qu'elle a su découvrir. Ce qu'elle a dit de l'emplacement des scènes ou « parloirs » est à retenir. Mais non contente de s'être pénétrée de l'aménagement intérieur du théâtre d'Alençon, Mme Despierres incline à penser

que les artistes, dont elle avait reconstitué l'état civil à une session précédente, ont dû prendre part à la décoration du monument. Après les peintres et les imagiers, viennent les acteurs. Messire Richard Auvray, « prestre » de la paroisse de Notre-Dame d'Alençon, et plusieurs bourgeois ou échevins de la ville acceptent un rôle dans les pièces en préparation. Ce sont donc des Alençonnais de marque qui se font comédiens pour la plus grande joie de leurs compatriotes. A cela, quoi de surprenant? De nos jours encore, en Bavière, à Ober-Ammergau, la tradition n'a pas varié. Mêmes scènes et mêmes interprètes.

J'ai dit tout à l'heure que Mme Despierres inclinait à attribuer aux artistes d'Alençon, antérieurement nommés par elle, une part dans les ornements du théâtre construit en 1520, et qui subsista jusqu'en 1546 environ. Ce n'était, sous la plume de l'écrivain, qu'une supposition. Mais afin de nommer sûrement les auteurs inconnus de la parure de l'édifice dont elle venait de parler, Mme Despierres, dans un second mémoire, a groupé les notices biographiques de cent huit sculpteurs ou menuisiers imagiers d'Alençon. Ce travail consciencieux est de tous points inédit. Les registres des paroisses, les minutes du tabellionage ont fourni les éléments de cette riche nomenclature. Les dates extrêmes entre lesquelles se meut l'historien sont 1444 et 1698. Nul

doute qu'aux alentours de 1520 nous n'ayons coudoyé, sans le reconnaître, l'un des décorateurs de l'important théâtre d'Alençon.

Puis vient l'histoire du château de Carrouges et de sa chapelle décorée sous Louis XIII. C'est en 1893 que Mme Despierres traite ce sujet. L'année suivante, elle y revient au sujet d'un tableau exécuté sous Louis XIV. Il s'agit de la commande d'une *Descente de Croix* faite à Carrouges, le 1er juin 1681. Cette commande est curieuse, et je flaire de la part des deux peintres d'Argentan, Pierre Boucher et Joseph Regnault, qui ce jour-là, prirent l'avis de la population de Carrouges sur le tableau qu'ils projetaient de peindre, une ruse assez adroite. A Normand, Normand et demi. Voici les faits. Nos deux maîtres d'Argentan découvrent une gravure de la *Descente de Croix* de Rubens, peinte en 1612, qui décore la cathédrale d'Anvers. Une idée lumineuse leur vient. Dessiner la composition et la présenter comme une œuvre de leur invention à quelque Mécène naïf qui commanderait le tableau. Le Mécène choisi par les deux complices fut la population de la paroisse de Carrouges. Vite en route. C'est un dimanche, Boucher et Regnault arrivent à la sortie de la messe. Tout le monde s'assemble dans le cimetière. Les deux peintres déplient leur dessin, le font circuler de main en main sous les yeux ébahis de paysans qui ne se doutent

guère de Rubens. Nos madrés font valoir le mérite de leur pseudo-travail et conviennent du prix de cent livres pour l'exécution de la peinture qui, plus tard, prendra place dans l'église de Carrouges. Elle s'y trouve encore de nos jours. Boucher et Regnault ont fait, je vous le jure, un bon marché le 1er juin 1681, et Mme Despierres a eu la main heureuse en retrouvant les pièces authentiques relatives à ce contrat origiprestement conclu en plein vent.

Mais entre tous ses travaux lus dans la salle de l'Hémicycle, le mémoire présenté par Mme Despierres au mois d'avril dernier doit être signalé avec éloges.

Un distique célèbre renferme les noms des cités antiques qui se sont disputé l'honneur d'avoir vu naître Homère. Un distique suffirait-il au dénombrement des localités où l'on a cherché le berceau des Gabriel? Mme Despierres s'est imposé la tâche de retrouver ce berceau. Déjà MM. Bouriat, Loth, Jules Guiffrey, Adolphe Lance s'étaient appliqués à la solution du problème. De son côté, M. Anatole de Montaiglon avait pensé découvrir en Touraine le lieu d'origine de ces architectes émérites. Racan et Chapelain étaient les guides de M. de Montaiglon. M. de Grandmaison entrant en lice corroborait les prévisions de M. de Montaiglon. Mme Despierres nous oriente vers la Normandie; elle revendique au profit de cette province ce que la Touraine semblait avoir

conquis. Or, les probabilités, les preuves, les noms, se pressent si nombreux sous la plume de Mme Despierres que la Touraine paraît fléchir dans cette joute inattendue. Dès 1600, un Jacques Gabriel est architecte à Argentan. Il a pour fils, de 1602 à 1610, Maurice Ier, Jacques II et André. Maurice sera le successeur de son père à Argentan. L'une de ses filles étant venue à se marier en 1651, un témoin de son mariage s'appelle Jacques Gabriel et réside à Saint-Paterne en Touraine. Serait-ce Jacques II qui aurait été se fixer à Saint-Paterne? Maurice Ier eut pour fils Jacques III, Maurice II et Jean. Tous trois deviendront architectes et seront un jour qualifiés « bourgeois de Paris ». Nous voici en présence des Gabriel de Paris, les seuls vraiment célèbres, et Mme Despierres, dans une série de déductions serrées, apportant à l'appui de son dire des fac-similés de signatures, n'hésite pas à conclure que Paris est cette fois tributaire d'Argentan. Chemin faisant, l'auteur établit que le pont Royal est l'ouvrage de Jacques IV Gabriel, et non du Frère Romain, comme on l'a répété trop souvent. Le Frère Romain fut uniquement chargé de recevoir, en compagnie de Libéral Bruand, le travail de son confrère Gabriel. Nous aurons tous une gratitude réelle à Mme Despierres, pour le travail difficile et vraiment curieux, sinon décisif en toutes ses parties, qu'elle a su conduire à si bon terme.

Le 19 avril, pendant la séance de clôture de la session, au moment même où le rapporteur général rendait hommage à son érudition, Mme Despierres dut quitter la salle de l'Hémicycle sous la menace d'une congestion qui ne fut conjurée qu'à grand'peine. Quelques semaines plus tard, se sentant rétablie, elle allait s'installer pendant plusieurs jours à la mairie de Saint-Paterne, où elle constatait par l'attentif examen des archives locales, que ses artistes préférés, les Gabriel, ne pouvaient être dits originaires de Touraine!

Nous avons sous les yeux d'importantes études de notre auteur sur les *Orgues de Notre-Dame d'Alençon* ou les *Imprimeurs alençonnais de* 1520 *à* 1575. Mais un livre étendu, plein de sève et d'attrait, décisif sur la question, c'est l'*Histoire du Point d'Alençon depuis son origine jusqu'à nos jours*. Cet ouvrage excellent, curieux au premier chef, documenté avec un soin jaloux, est à la fois l'œuvre d'un esprit savant et d'une femme de goût. Dix années nous séparent du jour où fut éditée cette belle publication. Personne, que je sache, ne s'est risqué à rien ajouter au texte de Mme Despierres. Elle seule eût été en mesure de nous apprendre encore sur les fabriques alençonnaises, et voilà qu'elle a cessé de vivre. Elle aurait approuvé, la vaillante femme, que l'on inscrivît sur sa tombe ces paroles profondes, relevées, il y a cinquante

ans, par un illustre écrivain sur le marbre d'un monument ancien dans l'un des cimetières de la campagne de Rome, proche les catacombes de Saint-Laurent : *Pleure sur le mort parce qu'il s'est reposé!*

1895.

PAUL DE SAINT-VICTOR

ÉCRIVAIN

La joie est ici-bas toujours jeune et nouvelle,
Mais le chagrin n'est vrai qu'autant qu'il a vieilli.
A peine si le maître, hier enseveli,
Commence à s'endormir dans la nuit éternelle,
L'ange qui l'emporta n'a pas fermé son aile :
Peut-être est-ce bien vite oser parler de lui.

Qu'importe? Nous avons été son client, ce n'est pas à nous à peser l'hommage rendu par la presse, par un poète illustre, par un critique éminent à cet écrivain de race, et à passer outre. Notre dette subsiste : nous voulons la payer.

L'homme, chez Saint-Victor est connu. Victor Hugo n'a pu moins faire que de rappeler dans l'éloge de son ami cette rudesse qui distinguait l'auteur des *Deux Masques*. Oublieux de certaines convenances, Saint-Victor ne savait pas ouvrir un entretien : il le poursuivait. Riche de pensées

et d'images, il supprimait les formules banales et allait droit au but. Ce n'est pas lui qui se fût attardé à s'enquérir de la santé de son interlocuteur. Rapide, incisif et brillant dans son verbe comme dans son allure, il tenait à la fois du gentilhomme et du soldat. Ce n'était pas un oisif, encore moins un désœuvré. Je l'ai vu souvent et longuement mais je ne me souviens pas d'une attitude abandonnée chez ce vivant de l'esprit.

Il me semble que je l'ai toujours vu passer.

Alors même que ses fonctions officielles le retenaient pendant plusieurs heures au sein d'une assemblée, il n'y faisait que de brèves apparitions, jetant un mot dans le débat, une épithète, un trait, une antithèse, puis, sa flèche lancée, Saint-Victor redevenait songeur et silencieux. Mais si courte qu'eût été sa présence, il avait éclairé la discussion, renversé l'échafaudage laborieux de quelque discoureur importun, tranché de sa lame damasquinée le nœud d'une question trop longtemps débattue.

Intelligence supérieure et déliée, Paul de Saint-Victor fut un prosateur fourvoyé. Son élément, ce n'était pas le journal, mais le livre. Et pendant toute sa vie Saint-Victor n'a été que journaliste!

Il semble que nous formulions ici un paradoxe, il est cependant exact que certains esprits sont faits pour planer dans une sphère lumineuse et sereine, loin de l'orbite troublé où s'agitent les passions du jour, où se nouent les intrigues, où

s'élaborent les célébrités de hasard. Or, les esprits dont je parle, exilés volontaires de la politique, des coteries, se plaisent aux grandes et belles œuvres. On les voit penchés sur leur poème qu'ils parachèvent lentement. S'ils relèvent le front, s'ils jettent quelques stances de leur chef-d'œuvre aux vents discrets de la solitude qui les entoure, ces stances ont la grâce d'un chant. Chaque syllabe vient frapper l'oreille comme les perles d'un collier habilement serties dans de l'or ciselé charment le regard; c'est d'un doigté suave et savant qu'ils cadencent leurs notes : on dirait des lapidaires d'harmonie.

On n'atteint pas sans labeur à cette perfection de la forme, et le travail du style exige de longues heures. C'est pourquoi le journal est une mauvaise école pour quiconque a le culte de la langue. Le journal, c'est le minotaure. Insatiable, exigeant, ce dieu moderne n'a rien de la sérénité qui sied aux puissances. A la fois esclave et despote, il suit sa destinée. Le fait tient plus de place que l'idée dans son temple. Qu'importe aux feuilles légères et sans lien qu'il disperse cette beauté souveraine du style et de la pensée? Ses fidèles, ceux dont il est l'oracle, écoutent-ils seulement ce qu'il dit? Non. Le journal est l'œuvre d'un passant et ce sont des passants qui le liront.

Saint-Victor a eu l'ambition de réagir contre le journalisme improvisé. Ses critiques valent mieux que des feuilletons. Ce sont les pages d'un livre,

pages amoureusement écrites par un maître sévère, puis détachées une à une et glissées dans la *Presse*, la *Liberté*, la *Revue de France* ou le *Moniteur universel*. La réputation de ce critique au verbe étincelant fut grande; elle fut immense parmi les lettrés, et je sais tel écrivain d'art qui à jour fixe se procurait le *Moniteur* pour y lire et conserver ensuite la Revue du lundi de Saint-Victor. Mais cet effort nouveau, inaccoutumé, presque étrange d'un homme qui eût pu faire tant de livres charmants et qui usait sa vie magnifiquement à écrire des feuilletons ne fut pas compris de tous. Le désintéressement de l'écrivain qui s'impose à lui-même des devoirs que tant d'autres jugent inutiles, le soin que prit ce contemporain d'Alcibiade égaré dans notre milieu d'agioteurs à se draper dignement sous sa pourpre, déplurent aux journalistes de profession. Saint-Victor fut taxé d'ignorance, parce qu'il savait peindre ce qu'il sentait et que son impression toute personnelle était neuve et élevée!

Le premier tort du critique est de s'être livré à la presse quotidienne; sa seconde faute est d'avoir abordé simultanément, et avec une égale aptitude, la critique d'art, la critique littéraire et la critique dramatique. Ce n'est pas nous qui le blâmerons d'avoir agi de la sorte. Mais nous avons constaté le jour de ses funérailles que cette multiplicité de tendances chez l'écrivain avait quelque peu dérouté l'opinion sur son compte.

C'est le critique d'art que la plupart ont exclusivement célébré. Cependant, ce livre patriotique, *Barbares et Bandits,* écrit par Saint-Victor au grondement des canons prussiens, à la lueur des incendies de la Commune, n'est point un ouvrage d'art. L'auteur lui-même s'est excusé d'avoir donné place dans ce volume à une brève notice nécrologique sur Henri Regnault. *Hommes et Dieux* que M. Schérer a eu raison d'appeler « une des choses les plus distinguées de notre temps » n'est pas à proprement parler un livre d'art. Enlevez les soixante pages du début et vous vous trouvez en colloque avec Marc-Aurèle, Louis XI, Henri III, Boccace, Agrippa d'Aubigné, Gil-Blas, Don Quichotte, Manon Lescaut, Swift. Enfin, le maître-livre, le livre voulu de Saint-Victor, *Les Deux Masques* a pour objet l'antiquité observée par un érudit, un penseur et un poète plus encore que par un critique. L'art plastique et l'art pittoresque ne sont pas l'objectif de l'écrivain. Il s'est détourné de Praxitèle pour contempler Eschyle, et si la mort ne fût venue l'interrompre, Sophocle, Euripide, Aristophane, Calidassa l'indien, Shakespeare l'anglais, Corneille, Racine et Molière, cette trinité française eussent reçu de Paul de Saint-Victor l'encens parfumé de son enthousiasme, de ses analyses pénétrantes, de ses graves réflexions, bien faites pour aider les intelligences paresseuses ou distraites à s'approcher du génie.

Ce livre, *Les Deux Masques*, était venu trop tard. Il y a quinze ans que Saint-Victor eût dû l'écrire. L'opinion se fût faite sur l'auteur; une opinion plus vraie, plus raisonnée que celle dont les bruits discordants fatiguent nos oreilles.

Le public saluerait dans l'homme qui disparaît aujourd'hui un savant merveilleux qui voulut donner à ses jugements sur les mondes et les théogonies du passé la forme entraînante d'une incantation. Et devant le verdict encourageant des lettrés, Saint-Victor eut lui-même modifié sa manière. Érudit, il eût montré moins de dédain pour ce qui est le signe contemporain de l'érudition. Cet helléniste de bon aloi n'eût pas négligé, comme il l'a fait, de rappeler ses sources. Que voulez-vous? Les Normaliens et les Chartistes ont gagné la bataille. Il est de règle à notre époque de hérisser les pages que l'on écrit de toute sorte de renvois et de citations. Cette méthode n'est un embarras que pour les ignorants. Rien de plus aisé pour l'écrivain sincère que de noter l'ouvrage, la strophe, le vers auxquels il se réfère dans son propre texte. C'est à ce prix qu'un livre qui n'est pas une œuvre de fantaisie peut de nos jours prétendre à l'estime.

Autre est l'usage dans la presse quotidienne. Faire montre de savoir avec ce déploiement de signes paraîtrait puéril. Saint-Victor est resté journaliste dans ses livres sous ce rapport. Il traite de la grandeur et de la décadence de Bac-

chus, de la tragédie des Perses, des Atrides, de Prométhée, des Euménides en homme qui s'est nourri de la sève antique et ce disciple des dieux n'a pas l'air de se souvenir de ses précepteurs. A peine a-t-il vidé la coupe d'onyx que lui avait apportée quelque messager céleste qu'il l'a brisée sans retour. Combien de moins lettrés que lui seraient entrés tête haute à l'académie des Inscriptions avec *Les Deux Masques* augmentés de lourds appendices!

On en conviendra, le mépris de Saint-Victor pour ce que tant d'autres pratiquent à l'excès lui fait honneur. Nous y trouvons une preuve de sa sincérité. Encore qu'il y ait eu selon nous exagération dans son système, il ne dépendait que de lui d'agir tout autrement.

Tenter de résumer *Les Deux Masques* est chose impossible. Leur vaste cadre se refuse à toute réduction. Au surplus, si nous voulions relever quelques-uns de ces tableaux achevés, condensés en moins d'une page, comme des intailles dans leur monture, il nous faudrait faire un choix arbitraire et difficile. Nous nous rappelons pourtant les lignes consacrées par l'écrivain à la bataille de Marathon :

« Les feux de l'aurore sont moins doux que les premiers regards de la gloire. » — Ces paroles modernes d'une grâce attique peuvent s'appliquer à cette jeune bataille, aube d'un jour rayonnant, fleur de pourpre d'un printemps

sacré. Il y a de la primeur du bourgeon dans ses verts lauriers; il y a de la sève dans son sang fécondant et frais comme une pluie d'avril. Ce petit peuple qui se dévoue à la patrie commune, ces dix mille contre deux cent mille qui marchent en avant sans regarder derrière eux, cette victoire qui semble divine tant elle est rapide, quel plus noble et plus pur triomphe! La beauté du lieu s'ajoute à la beauté de l'action. C'est sur une plage sablonneuse comme une arène olympique, que les Athéniens courent à l'ennemi; les montagnes et la mer l'encadrent : ici le camp et là les vaisseaux. La tactique du combat a la simplicité des mouvements d'un lutteur; l'héroïque tragédie s'ordonne selon les règles des belles unités. Le Messager même ne lui manque pas; il est représenté par ce soldat qui courut annoncer sa délivrance à Athènes, et tomba mort sur la place, en agitant sa palme, comme un coursier épuisé par l'élan d'un dieu. »

Ainsi parle ce Grec qui avait à ses heures l'esprit si français. Pourquoi n'avons-nous pas eu sous les yeux cette prose vivante et chaude quand nous étions enfants et qu'on essayait d'incliner notre jeune esprit vers l'antiquité.

S'il parlait des modernes, Saint-Victor ne voyait pas moins juste. Son portrait de Mérimée dans *Barbares et Bandits*, son étude sur Don Quichotte dans *Hommes et Dieux*, sont des œuvres hors de pair. Cependant, l'homme qui a

signé ces pages ne s'est pas renfermé comme Sainte-Beuve dans la critique littéraire. Il a été critique d'art et nous comprenons que son ami Charles Blanc ait surtout exalté l'écrivain d'art dans le discours qu'il a prononcé sur la tombe de Saint-Victor. Plus grand, selon nous, que Théophile Gautier, chez qui la bizarrerie de l'expression faussait la pensée au lieu de la fortifier, Saint-Victor a parlé de l'art avec foi et avec amour. Il est de la race de Fromentin, et Fromentin critique d'art n'a besoin que de la perspective du temps pour grandir et être salué maître. Plus voisin de nous, plus mêlé à l'école contemporaine par la nature même des sujets qui s'imposaient à lui, Saint-Victor s'est volontiers constitué le défenseur des débutants; il y a plus : il aimait la sculpture. Je viens de relire son Salon de 1873, MM. Falguière, Blanchard, Lafrance , Louis-Noël sont de sa part l'objet d'une critique bienveillante et motivée. Le conseil suit l'éloge ou le blâme et nulle part la plume ne se change en stylet. Les statuaires auxquels s'adresse l'écrivain sont de jeunes hommes qu'il enseigne. Comprise de la sorte, la mission que s'était donnée Saint-Victor est des plus belles. Il y ajoutait des démarches ignorées, de vaillants plaidoyers à huis clos en faveur des statuaires.

C'est ainsi, — nous tenons le fait de M. Paul Lacroix, — que Saint-Victor a maintes fois sollicité du gouvernement de la République de grands

travaux de sculpture. « L'art plastique, répétait-il volontiers, est l'art populaire par excellence : la République se doit aux sculpteurs. » Avec quelle verve il parlait des maîtres statuaires : Rude, Pradier, Barye, David d'Angers! Comme il savait peindre les tortures de l'âme, l'isolement, la faim des sculpteurs!

Combien parmi les critiques en renom auront éprouvé cette pitié? Combien auront passé de l'émotion à l'acte? Combien se seront faits à son exemple les champions généreux et hardis d'un art trop délaissé! Je veux croire pour mon pays, pour mon époque, que l'auteur d'*Hommes et Dieux* laisse après lui des disciples, mais ce fier penchant de sa nature justifie bien, ce me semble, la parole de Victor Hugo : « Pas de délicatesse plus exquise que celle de ce noble esprit. Combinez la science d'un mage assyrien avec la courtoisie d'un chevalier français, vous aurez Saint-Victor. » L'éloge n'est que juste.

1881.

FERNAND THESMAR

ÉMAILLEUR

Les riverains des grands fleuves, épris du spectacle qu'ils ont sous les yeux, ne songent pas assez aux sources modestes des cours d'eau majestueux qui les captivent. Interrogez les gens de Honfleur, de Rouen ou de Paris, il en est bien peu qui se soient rendus sur le plateau de Langres, près des roches pittoresques, où la Seine, un « ruisselet » moins large qu'une main d'enfant, distille en murmurant les gouttes d'eau qui, là-bas, à son estuaire imposant, auront l'aspect d'un bras de mer. Ainsi des hommes et de leurs ouvrages. Un chef-d'œuvre ou simplement une œuvre exquise n'ont jamais rien de fortuit ou de spontané. L'œuvre exquise est le résultat de la réflexion, des recherches patientes, des découvertes et en fin de compte de l'inspiration de l'artiste. Il n'est personne en France qui n'appré-

cie les émaux de Fernand Thesmar. On les tient à juste titre pour des œuvres d'art du goût le plus achevé, de l'exécution la plus parfaite. Grâce à ce prestigieux créateur de chefs-d'œuvre familiers, nous n'avons plus à porter envie aux Japonais. C'est au contraire le Japon qui s'est fait tributaire de notre pays dans un ordre de travaux où jusqu'ici nul peuple d'Europe n'avait osé se comparer aux Japonais. Des émaux cloisonnés de Fernand Thesmar, officiellement acquis par l'État japonais, sont exposés au Musée de Tokio. Quels bulletins de victoire ont jamais valu des parchemins conservés avec amour par le vaincu? Tel est le mérite, telle la suprématie des émaux de Fernand Thesmar que, sans hésitation, sans froissement, sans heurt diplomatique, les maîtres incontestés jusqu'alors de l'art du feu au pays du soleil se sont inclinés avec gratitude devant un artiste de l'Occident, un homme de la vieille Europe, un Français fier de prouver que sur les champs de bataille de la pensée, de l'étude, du travail élevé, de l'art dans sa noblesse, l'épée de la France ne connaît pas les défaites.

Cette perfection, ce succès tiennent l'esprit en haleine. Il semble au premier abord qu'il faille se borner à lui décerner l'éloge et désespérer d'atteindre à l'habileté de Fernand Thesmar. Quelle faute! Lui-même s'offenserait, soyez-en sûr, d'une admiration stérile, si entière, si effective qu'elle se montrât. La plus vive ambition

des maîtres est de se survivre dans des continuateurs de leur œuvre, dans des disciples sérieux et bien doués qui s'inspireront du travail personnel que produit le maître. Quel titre plus beau que celui de chef d'école! Mais les disciples éventuels de l'émailleur français, mesurant la distance qui les sépare, ne songent pas qu'il soit en leur pouvoir de le suivre et de l'approcher par des créations similaires de celles qu'ils admirent. Erreur d'optique. Ainsi les riverains de l'estuaire des grands fleuves omettent de s'enquérir des sources. Les sources, c'est le ruisselet dans le lit caillouteux de la montagne, c'est le cours pénible, empêché, précaire; c'est le bruissement ininterrompu qui ressemble à une plainte de vague fatiguée; c'est parfois le roc dénudé, aride, anguleux qui triomphe pour une heure du filet d'eau absorbé par le soleil et laisse croire que la source est tarie. Je me suis attardé de longues heures aux sources de la Seine que décore depuis plus de vingt ans une superbe figure de femme sculptée par Jouffroy. C'est la Nymphe du lieu. Puissante de formes, elle est assise et garde une attitude reposée. Symbole du fleuve nonchalant qui se plaît aux détours à travers l'Ile-de-France et la Normandie, elle contraste avec les gouttes d'eau contrariées dans leur course par le granit abrupt du rocher qui lui sert de piédestal. Ces difficultés du départ inclinent à la rêverie. Que s'il s'agit non plus d'un fleuve, mais d'un homme,

non plus des forces naturelles dont le secret nous échappe, mais de l'intelligence et de la volonté d'un artiste, le spectacle de ses débuts porte encore, je le concède, à la rêverie, mais ce retour sur soi-même ne laisse pas d'être fécond. Les jours difficiles, les tentatives, les échecs, les demi-succès de l'homme dont on constate le triomphe définitif, sont un enseignement utile. Il convient donc de reprendre pas à pas le chemin parcouru par Fernand Thesmar. Il nous sera de cette façon plus proche, plus accessible, plus imitable dans ses belles œuvres. Ses progrès se dérouleront sous nos yeux avec gradation. Nous ne serons pas tentés d'attribuer à une heureuse fortune des conquêtes lentement assurées.

Un paysan grec, présentant à Aristide la coquille sur laquelle il ne pouvait lui-même écrire son vote, lorsque le général athénien fut menacé d'ostracisme, avoua qu'il était ennuyé d'entendre appeler le Juste le vainqueur de Platée. A l'exemple de ce paysan, nous nous sommes lassés de l'éloge de Pénicaud, Laudin, Raymond, Courtois, Petitot. Et, voilà trente ans de cela, le Japon, la Chine éclipsèrent dans l'esprit de la nation les émaux français. Ce fut une vogue, plus encore, un engouement. On se piqua de connaître, de posséder des produits exotiques. Conférences, brochures, livres, expositions, tout concourut à l'enthousiasme factice, irraisonné, qu'il était de bon ton de manifester. On s'abor-

dait dans les salons par les mots : « Avez-vous des émaux cloisonnés? », comme autrefois La Fontaine demandait à tout venant : « Avez-vous lu Baruch? » Barbedienne, l'homme d'initiative et de goût affiné, s'émut de cette tendance nouvelle. Il résolut de faire exécuter des émaux, comparables, s'il était possible, à ceux du Céleste-Empire ou du Japon. C'est alors qu'il appela Fernand Thesmar dans ses ateliers pour composer les cartons qui serviraient de modèles aux émailleurs. Le nouvel auxiliaire de Barbedienne, dessinateur consommé, s'acquitta de sa tâche avec talent. Mais le voisinage des fours attira sa curiosité. Les confidences des émailleurs, traversés dans leurs plans par une force aveugle, indisciplinée, brutale, dévastatrice, le feu, le portèrent à chercher comment on devait s'y prendre pour dompter ce collaborateur intraitable. Les investigations patientes, ingénieuses; les essais multiples de l'artiste remplirent plusieurs années de sa vie. Mais il vint un jour où Fernand Thesmar put s'avouer à lui-même qu'il était maître du feu. Certes, sa victoire n'était pas ordinaire. Barbedienne avait trop d'équité pour ne pas applaudir au succès de son dessinateur devenu céramiste. C'est sous le nom de son auteur, Fernand Thesmar, que parut à l'Exposition Universelle de Vienne en 1873 un *Faisan doré*, en émail cloisonné, envoyé par Barbedienne. Le succès de cette première pièce fut complet. Le

jury, la critique se plurent à louer l'élégance du dessin, la vivacité et l'harmonie des couleurs qui distinguent l'œuvre de début, en quelque sorte le coup d'essai de notre émailleur. N'oublions pas que ce *Faisan* occupe le centre d'un plateau circulaire d'un mètre de diamètre, serti dans une bordure de bronze en relief, pouvant permettre d'employer l'émail comme dessus de guéridon, si l'on ne préférait le conserver comme tableau sur la paroi d'un cabinet. Les détails du plumage sont accusés à l'aide de légers filets servant de limites à une infinité de cellules où s'épand l'émail lumineux. A ce travail de lapidaire, l'œuvre gagne en précision, en minutie, mais elle risque de perdre l'ampleur, l'aspect large et puissant qui conviennent à toute page d'une certaine étendue. Fernand Thesmar a très adroitement esquivé cet écueil. Sa composition est un tableau.

En 1874, le *Faisan* parut aux Champs-Élysées à l'exposition de l'*Union centrale des Arts appliqués à l'industrie*. Philippe Burty en fit l'éloge. A dater de ce jour, les connaisseurs de notre pays, les amateurs, les curieux eurent l'œil sur le nouveau venu. A la même exposition, Barbedienne envoya trois autres œuvres également dues à Fernand Thesmar : un Plateau, de mêmes dimensions que le *Faisan*, renfermant un bouquet de roses thé dans un cornet placé sur un coin de guéridon recouvert d'un tapis aux

couleurs éclatantes, et deux petits plateaux avec des fleurs d'azalées.

La presse comprit qu'elle devait initier le public à la fabrication de ces pièces de luxe. Nous empruntons les lignes qui vont suivre à une revue de l'époque. Elles donneront l'idée de l'adresse que réclame l'exécution pratique des émaux cloisonnés :

« Lorsque Barbedienne entreprit d'imiter et de fabriquer les émaux cloisonnés, tout était à faire. Il fallait inventer ou retrouver les procédés de fabrication et former les ouvriers. L'art de l'émail cloisonné est d'une délicatesse excessive. Des lamelles de cuivre, d'une extrême ténuité, sont fixées sur le fond du plateau ou le corps du vase, ordinairement formés d'une mince lame de cuivre. Ces lamelles indiquent les contours du dessin; elles en suivent tous les caprices; elles en reproduisent les moindres détails. Lorsqu'elles sont fixées, l'artiste prend l'émail, à l'état de sable dans de l'eau et de toutes nuances, disposé auprès de lui comme les couleurs sur la palette, et il le distribue sur la plaque de cuivre. Il copie, par ce procédé, la peinture qui doit être reproduite, et il peint l'objet destiné à recevoir la décoration, plateau, vase ou potiche, dans son entier, en se servant de petites spatules pour déposer ses émaux dans les alvéoles, comme le peintre use de ses pinceaux et de ses couleurs. Il est facile de concevoir les difficultés d'un semblable

travail, et ce n'est là cependant, qu'un préliminaire. L'opération la plus délicate est la cuisson. Sur un plateau présenté horizontalement à la chaleur du four, l'émail reste d'une manière uniforme; mais sur un objet au ventre arrondi, sur un cornet évasé du haut, l'émail en fusion coule de haut en bas pendant la cuisson, et on ne parvient à le fixer que par des tours de main successifs. Huit et quelquefois dix cuissons sont nécessaires pour réparer les désordres causés par le coulage, pour que la pièce soit apte à recevoir l'opération du ponçage, qui lui donne le fini, le poli, le brillant qui la rend parfaite, prête à être montrée et admirée. »

Edmond About, François Coppée, Laurent Pichat, pour ne citer que les plus illustres parmi les critiques, applaudirent aux efforts de l'émailleur dès 1875.

Deux compositions *le Printemps* et *l'Automne*, constituèrent l'envoi de l'artiste à l'Exposition Universelle de 1878. Le commissaire du gouvernement du Japon en fit l'acquisition pour le Musée de Tokio. Un *Lansquenet* parut l'année suivante. Ces trois œuvres valurent à leur auteur un surcroît d'éloges. Le grand et lumineux médaillon *le Printemps* renferme des chardonnerets dans des églantiers en fleurs; *l'Automne* a pour emblème un ciel gris chargé de pluie, des hirondelles qui fuient à tire-d'aile vers des climats sans froidure, tandis que çà et là se

dressent des pampres jaunis de vigne vierge, avec quelques grappes de baies violettes. Le *Lansquenet*, contemporain de François Ier, a le regard dominateur, la poitrine cambrée, la jambe tendue, la batte au poing et les plis de son oriflamme s'agitent autour du reître orgueilleux. L'État s'empressa d'acquérir le *Lansquenet* de Fernand Thesmar pour le Musée de Sèvres. Laurent Pichat mit le public en garde contre la perfection de ces émaux qui pouvait le rendre trop exigeant envers l'artiste. « Sur un fond d'or, dit-il, dans des dimensions importantes, vous voyez un lansquenet cloisonné, jaune et violet, terrible, vaillant, aussi exact que le pinceau le ferait; vous avez sous les yeux de la verve réfléchie, de l'imagination incrustée. » Laurent Pichat avait raison. Pour un peu, devant les œuvres de Fernand Thesmar, on songerait à une peinture fraîchement appliquée sur une toile. On omet de tenir compte à l'émailleur des hasards, des mystères du travail compliqué à l'aide duquel il est tenu de fixer sa composition. L'écrivain terminait son étude en félicitant l'État d'avoir acquis le *Lansquenet*, et il ajoutait : « Les artistes d'un genre aussi difficile ont besoin de deux forces, vaincre le hasard par la science et atteindre l'idéal par l'imagination, créer et cuire : être éclairé par une idée et ne pas la brûler. »

Mais, outre le mérite très réel que revêtent au

point de vue de l'invention les émaux de Fernand Thesmar, un progrès capital demeurait acquis dès 1878. Notre artiste avait découvert le moyen de faire des cloisonnés de grandes dimensions, fond or. Est-ce tout? Non certes, ce n'est pas tout. Une conquête d'un autre ordre se trouvait réalisée. Ici je laisse la parole aux initiés.

« Jusqu'à ce jour, dans l'émaillerie dite *cloisonnée*, chaque ton différent, chaque nuance de couleur était emprisonnée dans des cellules ou cloisons particulières, faites pour se rapprocher et s'unir ; mais un arrêt de divorce préalable, obstacle qui paraissait invincible, s'opposait à leur union. Quel en était le résultat? Un travail plat, dans le ton général, doux et harmonieux, dont la minutie et la rectitude géométrique faisaient le mérite principal et la préciosité. S'affranchir, en certains cas, des cloisons, juxtaposer ses nuances vigoureuses et délicates qui par leur dégradation harmonieuse, font l'ombre et la lumière, le modelé et la perspective, soit cette magie de l'art du peintre qui donne à l'objet représenté l'aspect saisissant de la réalité et de la vie, tout cela était jusqu'à ce jour une difficulté réputée insurmontable. Un homme de génie, au nom prédestiné, artiste plein de goût, chercheur patient et laborieux, M. Fernand Thesmar, après des années de recherches et de luttes, a résolu le problème de la façon la plus savante. »

J'emprunte ces lignes au compte rendu le plus

étudié qui ait paru sur l'exposition internationale des sciences appliquées à l'industrie ouverte à Paris en 1879. Voilà donc une double conquête remportée par l'émailleur français sur la coutume adoptée, suivie jusqu'à lui, et dont les Japonais ont fait leur profit. Mais ne nous y trompons pas. Notre artiste se cantonne avec âpreté dans le domaine du beau. C'est en vain que la science est à la base de ses études et de ses découvertes, c'est bien à l'art le plus délicat et le plus élevé qu'il fait hommage de ses compositions. Toutes sont des pages d'une finesse, d'une grâce achevées. Souvenez-vous de ces panneaux, de ces coupes, je devrais dire de ces joyaux, où se jouent dans la lumière des chardonnerets sur des églantines roses, des mésanges sur des ronces! Le retour des hirondelles qui tournoient sur des pommiers en fleurs, les hirondelles traversant l'espace au-dessus de la mer bleue, les narcisses, les fuchsias, les violettes, cette flore magique aux colorations pleines de saveur et de justesse rendrait jaloux Redouté, le peintre des roses, qui, lui, n'était pas tenu comme Fernand Thesmar de jeter dans des fours incandescents ses fraîches créations. Laissez faire. Tant de labeur, tant de talent ne pouvaient passer inaperçus. C'est en 1879 que les œuvres charmantes dont je viens de parler, hirondelles et mésanges, se sont envolées vers les riches musées de Saint-Pétersbourg, de Genève et de Limoges. Aujourd'hui,

les musées du South-Kensington, de Nuremberg et de Vienne conservent avec fierté des émaux de notre compatriote.

Dix années s'écoulent, années fertiles en belles œuvres pour l'artiste, pendant lesquelles les meilleurs écrivains, en mesure de parler avec autorité des arts du feu, MM. de Fourcaud, Louis Énault, Édouard Garnier, font cortège à l'habile créateur de cloisonnés transparents. Qui ne se rappelle cette grande et merveilleuse coupe dont la place indiquée serait au Musée du Luxembourg? Non content de supprimer l'excès des cloisons, nuisibles à l'effet cherché, l'artiste parvint à faire disparaître l'excipient sur lequel elles étaient soudées, et il créa ces émaux transparents, vrai régal des yeux, qui suggéraient à M. de Fourcaud, en 1893, cette apostrophe justifiée : « Salut à l'une des authentiques créations de notre temps! »

Mais voici une réforme importante. On réorganise la Manufacture de Sèvres. Il apparaît logique de faire bénéficier cette grande maison de toutes les forces vives dont on dispose dans les arts appliqués. Et sans plus tarder, Henri Cros, Levillain, Fernand Thesmar sont appelés à produire des pièces qui rendront à la Manufacture son renom d'autrefois. Des ateliers, des fours, la matière première sont mis avec empressement par l'État à la disposition de ces vaillants artistes. Je ne puis parler de tous, je me borne à suivre

notre émailleur. Que se passe-t-il? Quelle surprise nouvelle nous ménage Fernand Thesmar? Le chercheur infatigable et toujours heureux a trouvé le secret d'appliquer des émaux cloisonnés d'or sur porcelaine tendre. Jusqu'alors le problème avait rebuté les plus courageux. On le disait insoluble. Vaines appréhensions. C'est l'émailleur lui-même qui prend soin de nous le dire : « La pâte exquise de Sèvres fait un fond laiteux admirable aux émaux cloisonnés d'or, un flou charmant qui rend moins crues les arabesques de l'émail. »

Ainsi notre artiste, intrépide et doué d'une sorte de divination, marque ses années de luttes et de travail par autant d'étapes glorieuses. Fernand Thesmar est jeune encore. Il est grand, robuste dans sa sveltesse. Le front haut et large annonce l'homme de pensée; l'œil caressant et vif révèle la douceur et la ténacité. La franchise du geste et de l'allure est celle d'un soldat. Quoi de surprenant? Fernand Thesmar a brillamment combattu l'ennemi en 1870. La croix qu'il avait méritée peut-être depuis longtemps lui a été décernée en 1893. Pendant ce temps, son frère, Émile Thesmar, capitaine de frégate, et qui, lui aussi, a contribué à la défense de Paris, passait officier de la légion d'honneur et le jour où les amis de Fernand Thesmar, MM. de Lajolais, Carjat, Roumanille, etc., fêtaient le nouveau chevalier dans un banquet intime présidé par M. Rou-

jon, directeur des Beaux-Arts, toujours prêt à encourager les novateurs, l'un des fils de Fernand Thesmar, sous-officier d'infanterie de marine, rentrait à propos du Sénégal comme pour donner à son père le vivant souvenir de sa jeunesse, et pour s'associer aux succès si noblement gagnés par l'artiste.

J'ai passé sous silence bien des œuvres de Fernand Thesmar exposées en ces derniers temps. Une courte halte aux Musées du Luxembourg, des Arts décoratifs ou de Sèvres, en face des pièces de l'émailleur, sera plus instructive que toutes les critiques. A l'heure où j'écris ces lignes, les visiteurs s'arrêtent sous le dôme du Champ de Mars devant les cloisonnés sur pâte tendre exécutés par l'artiste pour l'État, devant ses tasses, ses soucoupes, ses broches, une cuillère rustique, vrais chefs-d'œuvre de grâce et d'invention, destinés à M. Waldeck-Rousseau. La Manufacture nationale de Sèvres a donc le droit de s'enorgueillir de la gloire acquise par l'émailleur que ses découvertes attachent à la destinée de cette noble maison.

1895.

LUCIEN PATÉ

POÈTE

Artiste et patriote. Tel est le jugement que le lecteur des *Poèmes de Bourgogne* et du *Sol sacré* voudra porter sur l'homme d'intelligence et de cœur qui a signé ces livres éloquents. J'aime les poètes; je ne m'en défends pas. Mais il me plaît assez qu'ils soient de leur pays et de leur temps. Nous avons eu le *Lac*, les *Nuits*, le *Petit Roi de Galice*, pages immortelles de poètes philosophes auxquel on ne peut assigner ni une date ni une nationalité. Leopardi n'était point incapable d'écrire le *Lac;* Byron, les *Nuits;* Longfellow, le *Petit Roi de Galice*. Personne, d'ici à longtemps, croyons-nous, n'effacera dans notre souvenir Musset, Lamartine et Hugo. Il est donc superflu de reprendre leurs traces.

D'autre part, il y a mérite à dire ce qu'ils furent, à exalter leur génie, à se faire l'écho de l'enthousiasme d'un peuple devant l'évocation glorieuse de leurs noms. Ce rôle a tenté le poète qui nous occupe. Chez lui, le peintre des sites se trahit à chaque pas. Mais, du même coup, le Français se révèle. Les deux hommes se présentent à nous toujours debout, toujours alertes. L'un tient sa palette riche de tons, l'autre chante les grands jours de France qui ont marqué l'année terrible, à moins qu'il n'appelle à lui les hautes ombres de Buffon, de Rude, de Nicéphore Niepce, de saint Bernard, de Marguerite d'Autriche, de Lamartine, d'Hérold ou de Carnot.

Le peintre est essentiellement coloriste. C'est avec une précision faite de souplesse et de variété qu'il trace en un vers, parfois en un mot, le brillant profil d'une région, d'une ville, d'un coteau. Et comme le poète revient, sans se lasser, vers les sentiers maintes fois parcourus de sa province aimée, il est tenu d'user d'expressions toujours nouvelles pour peindre les sites déjà vus. Lucien Paté a-t-il connu l'effort en essayant de remplir le programme qu'il s'était tracé? Son lecteur ne soupçonne aucune fatigue chez le guide ému qui l'appelle sur tous les points de la Bourgogne. On dirait d'un promeneur instruit dont on aime la rencontre, et qui trouve à chaque étape des beautés inaperçues au sol qu'il parcourt. Écoutez-le. Ses énumérations des clos célè-

bres de sa province, si brèves qu'elles soient, n'ont rien d'aride :

Chambertin, Richebourg, ces têtes de cuvées :
Les Combes, du soleil incessamment couvées;
Orveau, qui se soulève et s'accoude aux rochers,
Et Chambrolle, en avril tout rose de pêchers;
Corton, qui tend sa coupe irisée, où sommeille
La puissance du feu dans la liqueur vermeille;
Volnay, riche en parfums; Pomard, comme un beau [soir],
Empourprant les sentiers de la vigne en pressoir.....

Revenez vers le poète du Morvan à quelques semaines de date et vous emporterez dans votre mémoire ce fragment de tableau :

A la côte de Beaune, au pays des grands crus,
Quand septembre s'attarde aux jours déjà décrus
Que de vin sur les ceps prêt à couler en nappes!
Les doigts manquent alors pour détacher les grappes.

A-t-il à célébrer la date solennelle entre toutes de la « veillée des armes », c'est ainsi qu'il dénomme la dernière nuit que passent les grappes, encore intactes, sur le seuil du pressoir où demain le raisin donnera sa liqueur, le poète salue pour la deuxième fois ses sites familiers, ses clos généreux en leur découvrant de nouveaux titres au respect et à l'amour :

Chambertin, dont le nom vaut un nom de victoire;
Vougeot, qui se souvient, dans ses caveaux obscurs,

D'avoir vu des tambours battre aux champs sous ses [murs];
Pomard, Volnay, tenant leurs coupes fraternelles;
Nuits, qui porte à sa hampe un bouquet d'immortelles;
Et cet autre qui frappe à la tête, Meursault;
Corton, qu'on ne prend pas impunément d'assaut.....

Ne nous lassons pas de l'accompagner. Je l'entends qui jette au passant les noms toujours aimés des cités bourguignonnes :

Montbard avec sa tour, Semur sur son rocher;
Auxonne, dont la Saône empêche d'approcher;
L'Auxois, ce mont sacré de notre vieille Gaule;
Et Beaune, son panier de raisin sur l'épaule.....

Cette netteté de contour qui caractérise Lucien Paté, lorsqu'il trace la silhouette poétique d'un site, il la retrouve dans l'éloge des personnages illustres qui se dressent sous son regard. Une strophe lui suffit pour peindre avec justesse le génie de Lamartine.

Ta place est entre ces figures
Qui touchent à peine au réel,
Au front baigné de clartés pures,
Comme Mozart ou Raphaël!
Mais l'acte en toi valait le rêve :
Le beau toujours, le beau sans trêve!
Sans tache au cœur, sans tache aux mains,
Prêt à jeter, — sanglant trophée, —
Comme Chénier ou comme Orphée,
Ta belle tête aux loups humains!

Ailleurs, le poète célèbre le soleil de Bourgo-

gne. C'est lui, dira-t-il, dans une suite de stances élégantes et bien frappées :

C'est lui, c'est sa flamme divine
Qui comble de blés nos sillons,
Et dans les vers de Lamartine
Fait rouler l'or de ses rayons;

De la même pourpre superbe
C'est aux mêmes feux qu'il revêt
Le vin sur la vigne, et le verbe
Sur les lèvres de Bossuet;

Sa puissance qui fertilise
La lave aux flancs de nos coteaux,
A mis les cornes de Moïse
Au front du moine de Cîteaux;

Dans les plis de la rouge toge
Qui ceint son coucher triomphal,
Il laissa Buffon, comme un doge,
Se tailler un manteau rival;

Puis, à sa grâce généreuse
Pour ajouter un dernier don,
Sous notre ciel il dit à Greuze
De naître à côté de Prud'hon.

Lors de l'inauguration de la statue de Niepce, à Châlon-sur-Saône, le 21 juin 1885, Lucien Paté a su rendre hommage, avec un art supérieur, à la patience heureuse de ce précurseur de la photographie :

La gloire en vain s'est attardée
A proclamer d'autres vainqueurs;
Ta place, ô Niepce, était gardée
Dans ta cité, comme en nos cœurs,..

Je te salue, ô Nicéphore,
Ravisseur des rayons sacrés,
Au nom de tous ceux que dévore
La douleur d'être séparés.

Notre poète n'est pas moins bien inspiré lorsqu'il célèbre la personnalité de Rude, dont il a dit avec tant d'à-propos et de vérité.

Tu n'as rien hérité d'ancêtres sans culture
Qu'un esprit vraiment neuf et totalement nu,
Mais fort de tous les dons de race et de nature :
Ton esprit pour créer ne s'est pas souvenu.

Dans son ode : « La France à Hérold », le poète prête à la Patrie ces strophes touchantes à l'adresse de l'auteur de *Zampa :*

Tu mourais, le front plein de choses,
En plein génie, et l'on put voir
Sous tes paupières déjà closes
Rouler des pleurs de désespoir !

Va, la Patrie a des tendresses
Pour ses fils morts avant le temps !
Gloire au jeune front que tu dresses,
Ce soir, dans les feux éclatants !

Dans la clarté qui l'environne,
Plus jeune, il est plus radieux.
Une larme sur ta couronne !
Qui meurt jeune est aimé des dieux.

On érige à Nolay, le 8 septembre 1895, un monument au président Carnot. Lucien Paté veut être le chantre de cette cérémonie :

Le deuil est accompli, ne parlons plus du crime.

Ainsi débute le poète. Il a soin de rappeler le retentissement du nom des Carnot depuis un siècle. Puis, dans une inspiration tout à fait heureuse, il nous fait toucher du doigt ce que la renommée peut avoir de rigoureux au point de vue de la douleur intime. Écoutons-le parler de la tombe officielle où dort, désormais, le premier magistrat d'un grand peuple :

Aux élus, que la gloire a marqués de son signe,
Plus de clocher natal pour abriter leurs os ;
L'implacable a pour eux cette rigueur insigne
Qu'ils ne peuvent choisir le lieu de leur repos.

Il faut que leur tombeau parle et serve d'exemple.
Il faut qu'ils soient de tous connus et révérés.
Pour leurs restes sacrés la Patrie a son temple,
Qui des cœurs les plus chers les garde séparés.

Suprême sacrifice offert à la Patrie !
Sommeil du Panthéon, — la tombe où l'on dort seul !
Mais cette fois, la France a pu, l'âme attendrie,
Coucher le petit-fils à côté de l'aïeul !

On le voit, les *Poèmes de Bourgogne* et le *Sol sacré* justifient pleinement leur titre. Pas un nom célèbre de la Côte qui n'ait trouvé sa place sous la plume sévère et brillante du poète. Mais Lucien Paté n'en est pas à son coup d'essai. « Les Poésies » publiées par lui, voilà tantôt vingt ans, et couronnées à juste raison par l'Académie

française, nous avaient révélé le chaud patriotisme de l'auteur, qui a su payer sa dette en vaillant citoyen pendant la guerre franco-allemande. Nous étions assuré de retrouver dans les *Poèmes de Bourgogne* quelque souvenir de cette grande époque . « Aux mobiles de la Côte-d'Or » est une ode douloureuse et virile d'une poignante éloquence.

Le volume, le *Sol sacré*, renferme une page plus poignante encore, s'il est possible. Elle a pour titre : « Les grandes manœuvres ».

Promeneur attiré par le canon qui tonne,
J'étais monté, pour voir les manœuvres d'automne,
Sur le plateau d'où l'œil embrasse l'horizon.

Le poète fait une peinture des vapeurs qui se dégagent de la plaine, de la Marne qui est au premier plan du paysage, de Paris qui ferme l'horizon. Il poursuit :

J'avançais ; je touchais aux fins canons de cuivre
Qui luisaient au soleil et qu'il eût fait bon suivre !

Il décrit ensuite les feux plongeants de l'artillerie, les compagnies de ligne qui attendent l'arme au pied, les tirailleurs qui rampent sur le sol, près du parc où se trouvent rangés les affûts. Notre poète se ressaisit. Il interrompt sa description pour s'interroger lui-même :

L'action était feinte et pourtant m'enivrait.
Il me semblait parfois que tout cela fût vrai,

Que j'étais dans le rang, sous l'œil du capitaine,
Comme au temps de la guerre, hélas! déjà lointaine,
A l'un de ces instants où, perfide et moqueur,
Un espoir malgré tout, nous glissait dans le cœur!
Bientôt, les bataillons, en colonnes profondes,
S'ébranlent à leur tour et leur pas fait des ondes.

Le drapeau flotte au centre, et rien n'est solennel
Comme ce régiment avec ce colonel
Qui vont, sans que pourtant nulle mort les attende.
Mais tant la fiction simple est encore grande!
Ils allaient, et la ligne ouvrit alors son feu.

Les clairons ne tardent pas à sonner la retraite. Le témoin de ces manœuvres assiste au défilé des troupes. Il songe à la France, aux revanches entrevues et souhaitées; et son cœur se gonfle à l'aspect de ces bataillons de jeunes soldats :

Mine fière,
Visages noirs de poudre et pieds blancs de poussière.

Notre poète allait rentrer. Mais il est, on le devine, à Champigny-sur-Marne. Vous connaissez l'ossuaire monumental où reposent depuis vingt-six ans des milliers de soldats tombés pendant la guerre néfaste. Le promeneur ne peut moins faire que de pénétrer dans ces catacombes, où sont ensevelis un si grand nombre de ses anciens camarades de bivouac. Je le laisse parler :

J'entrai. Mais encor plein de tous ces bruits de poudre,
Le noir caveau roulait un écho de la foudre,

Et de ses morts, troublés dans leur profond sommeil,
J'assistai, sans les voir, à l'effrayant réveil.

L'énorme tombe est en travail. Les fronts frappent aux murailles; des gémissements se font entendre de toutes parts; les supplications se mêlent aux sanglots; les dalles sont trop lentes à se soulever; des appels aux armes semblent s'échapper par toutes les fissures. L'ossuaire est devenu, pour un instant, une sorte de Josaphat militaire. Au poète, maintenant, de nous raconter son court dialogue avec les héros de Champigny :

Le peur m'eût dit de fuir et me faisait rester.
Et voici ce qu'enfin, à force d'écouter,
J'entendis clairement dans la crypte : « Est-ce l'heure?
Mieux vaut-il être morts? L'espoir n'est-il qu'un leurre?
Qu'est cette fusillade et ce bruit de canon?
Nous avez-vous vengés? »
J'ai dû répondre : « Non! »

Cette pièce : « Les grandes manœuvres », n'est pas sans parenté avec le poème de Victor Hugo intitulé : « Expiation », œuvre maîtresse du livre *Châtiments*. Ainsi nous apparaît Lucien Paté, chantre de la Patrie, dans ses gloires et dans ses deuils. Les pages que nous venons de rappeler ferment avec éclat, à la date de ce jour, — le poète est jeune et voudra produire encore, — le cercle d'or de ses compositions vibrantes à la

louange de sa province et de la France : sa petite et sa grande patrie.

L'auteur ayant payé son tribut à ceux qui sont morts, se redresse et se tourne vers ceux qui vivent. Ceux qui vivent, ce sont les « Batteurs de grain », ce sont les bûcherons et les bateliers du Morvan. Ce que raconte Lucien Paté de ces hommes de dur labeur ne souffre pas l'analyse. Il faut tout lire. Pris sur le vif, les tableaux du poète font songer aux *Géorgiques*. Et si notre jugement inclinait le lecteur à penser que le chantre du Morvan n'a su trouver qu'une note attendrie dans l'exposé des travaux de ses rudes paysans, que le lecteur se détrompe. Le flottage des bois, l'incendie de la ferme sont des pages énergiques dans lesquelles certains traits ne seraient pas désavoués par l'auteur des *Iambes*. Je tourne un feuillet et le poète m'invite à faire halte avec lui dans la plaine de Taizé; je le quitte, ou plutôt je continue de prêter l'oreille à ses confidences, et je le surprends qui murmure :

Non, mon cœur ne l'a pas en vain imaginé,
O Virgile ! en Bourgogne il faut que tu sois né !
Sans doute que les noms ont des métamorphoses
Dont ne s'altère point la nature des choses :
Le Mincio, la Saône, à mon gré c'est tout un,
Et la louve romaine a passé par Autun !

Halte-là, mon poète! Vous allez trop loin. Vous me faites souvenir que la critique est l'ac-

compagnement obligé de l'éloge. Je vous prends en flagrant délit. Votre erreur est manifeste. Si vous êtes Bourguignon, je suis Angevin. A moi les preuves irréfutables; à moi l'érudition qui ne peut errer; à moi les livres poudreux et vénérables. Vous avez négligé d'ouvrir Poinsinet de Sivry. Que nous dit cet homme docte? « Andes, bourg d'Italie, est une fondation des Celtes d'Anjou, nommés en latin *Andes*. Le fameux poète Virgile étant né dans ce bourg, la Celtique peut donc se vanter d'être originairement la patrie de ce génie. » Poinsinet, en parlant de la sorte, s'est autorisé d'un passage de Claude Ménard dans *Rerum Andegavensium Pandectae*. Après lui, Jacques Rangeard, dans ses *Extraits de divers ouvrages pour servir à l'histoire d'Anjou*, et d'autres auteurs plus récents que je pourrais citer, se sont ralliés à cette opinion. Que vous en semble, mon poète? Vous êtes battu. Votre Virgile bourguignon s'évanouit pour céder la place à mon Virgile angevin. Les textes vous condamnent. Respect aux érudits. Inclinez-vous!... mais me voilà bien avec mes textes! S'agit-il de tout cela? La muse ailée n'a pas besoin d'armure et si je me ressaisis dans le calme, si je pèse les raisons de ma colère, je suis tenu d'avouer qu'elle est intempestive. Au feu, Poinsinet! Ménard, au bûcher! Rangeard, à la flammes Tous ces savants n'y feront rien. Les *Poèmes de Bourgogne*, je l'ai dit moi-même sans y pren-

dre garde, rappellent par certains points les *Géorgiques*. C'est donc que le doux Virgile compterait en Bourgogne des descendants? L'Anjou ne saurait se prévaloir d'une pareille bonne fortune. Prenons-en notre parti. Il n'est pas jusqu'aux invocations à Virgile qui ne soient achevées dans le livre de Lucien Paté. Il n'est pas jusqu'aux présomptions du poète bourguignon qui ne soient vraisemblables. Il faut en revenir au vieil adage : *Quem poemata demonstrant, is pater est.*

1896.

ADOLPHE DAVID

GRAVEUR EN PIERRES FINES

Un graveur en pierre fines vient de disparaître. Il s'appelait Adolphe David. Il était Angevin comme Pierre-Jean David le statuaire. Né le 25 février 1828 à Baugé, il est mort à Sèvres le 19 avril 1895. Élève de Jouffroy qui jamais n'a travaillé l'onyx ou la chalcédoine, Adolphe David suivit les cours de l'École des Beaux-Arts de 1853 à 1857. Depuis lors, ce vaillant artiste ne s'est jamais lassé de parachever ses pierres minuscules rebelles à l'outil, véritables joyaux indestructibles que le regard distrait ne sait pas voir, que l'amateur estime au plus haut prix.

David a peu produit. Ce sera le cas de ses successeurs; c'est l'histoire de ses devanciers. Une pierre à trois couches, de quelques millimètres de surface, exige parfois quinze ans de labeur

pour être travaillée! Quelle existence humaine peut suffire à l'exécution de nombreux camées! David, homme simple, modeste, exempt d'ambition, sans faste, a concentré sa vie sur ses ouvrages et son foyer. De ses proches, nous ne pouvons dire que le respect et l'amour dont ils entouraient ce vétéran de l'art. De ses œuvres, nous voudrions rappeler le charme, le mérite, la hardiesse.

Deux petits bustes en matière précieuse furent demandés à l'artiste, il y a vingt ans, pour le Cabinet des Antiques à la Bibliothèque Nationale. Ils représentent Ingres et David d'Angers.

A une date plus récente, en 1887, nous étions retenu au Salon par le camée d'Adolphe David représentant Victor Hugo, œuvre d'une exécution sobre et puissante. La tête olympienne et quelque peu sauvage du poète, à son déclin, revit sur la chalcédoine à trois couches patiemment fouillée. Le visage est de profil. L'auteur de *la Légende des siècles* et des *Quatre vents de l'esprit* porte toute sa barbe. Aucune recherche, aucun soin n'accusent l'homme d'une civilisation raffinée. La chevelure, les rides du front, les tempes ravagées, les joues sillonnées, l'orbite plein de rudesse donnent à l'ensemble du visage un caractère inculte, un accent énergique qui conviennent à l'image du poète observé vers la fin de sa longue carrière. Une couronne de chêne achève le symbolisme de cette mâle

effigie. Une draperie couvre l'épaule et le haut de la poitrine. Cette indication de costume héroïque place Victor Hugo en dehors de tout siècle. La lyre de Pindare ou d'Eschyle est jetée négligemment sur le millésime de 1885, date du décès de l'homme surprenant qui a tenu trop souvent à tracer des pages de circonstance destinées à ne point survivre aux événements d'un temps plein de tumulte et de contradictions, alors que son génie lui eût permis de planer toujours, s'il l'avait voulu, au-dessus des passions et des âges.

Ce camée exécuté en moins de deux années fait honneur à l'artiste, mais son œuvre maîtresse, son principal titre de gloire est de date antérieure. Rapprochement curieux. Nous venons de voir Adolphe David gravant l'effigie de Victor Hugo après avoir sculpté le buste d'Ingres en pierre fine. Nul mieux que Victor Hugo n'a su chanter la gloire militaire du héros de Wagram et d'Iéna; nul n'a mieux parlé à l'aide du pinceau de la renommée sans égale de Napoléon Ier que ne l'a su faire Ingres dans le grand salon de l'ancien Hôtel de Ville de Paris. Or, c'est précisément le plafond d'Ingres représentant l'*Apothéose de Napoléon Ier*, qui a séduit la pensée d'Adolphe David. C'est cette page magistrale qu'il a su traduire pour les siècles sur une matière de prix.

Nous avons tous vu, avant le 24 mai 1871, ce prodigieux plafond de l'Hôtel de Ville où l'homme

des Pyramides était représenté debout sur un quadrige, recevant des mains de la Gloire la couronne des empereurs. Le char triomphal, guidé par la Victoire aux ailes puissamment ouvertes, s'élevait dans un ciel sans nuages... Une heure de démence a détruit l'œuvre d'Ingres.

Adolphe David avait-il eu le pressentiment de cette heure fatale, ou bien s'est-il souvenu de l'édit d'Alexandre autorisant Lysippe à le sculpter en bronze, Apelle à le peindre, et Pyrgotèle à le graver? A-t-il eu l'ambition de reprendre sur une agate, avec sa bouterolle, l'image idéalisée de l'Alexandre moderne, tracée par le pinceau d'Apelle? Nous l'ignorons, et d'ailleurs qu'importe? L'œuvre d'Adolphe David est deux fois précieuse. Non seulement elle est la réplique de haut style d'une page disparue, mais ses dimensions dépassent celles de tous les camées depuis Tibère. L'audace et la patience ont été les gardiennes de l'artiste. Quinze années de sa vie, ne craignons pas de le rappeler, se sont écoulées dans ce rude travail; mais en revanche la France possède aujourd'hui, de par ce maître vaillant qui ne s'est pas découragé, la plus importante des gemmes que la glyptique moderne ait produites.

Et quel n'est pas le mérite de cette agate? Tenu de sacrifier certains détails de la composition primitive, Adolphe David s'en ouvrit à Ingres. Si grande que fut la pierre longtemps cherchée, elle

ne permettait pas de reproduire le plafond d'Ingres dans son intégrité.

Le peintre le comprit.

Trois figures allégoriques disparurent pour laisser plus de place au quadrige du triomphateur. Le groupe de l'Apothéose a été l'unique objectif du graveur en pierres fines. La nature entière fait silence autour du char éclatant qui monte, impondérable, dans l'espace, au galop aérien de ses coursiers. Je me trompe. Un bruit monotone arrive jusqu'à moi. C'est le flot qui déferle, c'est la vague qui se brise contre le rocher. Le vainqueur plane sur l'océan, et la pointe d'un récif émerge sous l'image du triomphe. C'est l'écueil, la captivité, la ruine, le dénûment, la mort lente à venir; c'est Sainte-Hélène. Il y a plus. Ce drame philosophique, gravé par la main d'un maître sur une agate cendrée, reçoit de la teinte monochrome et triste de la pierre comme un reflet douloureux d'une sévère grandeur. L'œuvre du peintre, dans son initiale harmonie, avait moins d'unité; elle n'était pas aussi spiritualiste.

Telle est la page capitale que nous a laissée Adolphe David. Elle empêchera qu'on l'oublie. Elle place son nom dans le livre des graveurs en pierres fines entre ceux de Julien de Fontenay, de Jacques Guay et de Jeuffroy. Elle lui assure l'estime et le respect des artistes et des amateurs. Pourquoi ne l'a-t-elle pas préservé plus longtemps contre la mort? La glyptique se meurt. Elle est

l'art délaissé, presque méconnu. Un graveur en pierres fines qui descend dans la tombe n'a pas de successeur pour tenir sa place. Le poète latin n'oserait rappeler, en présence de ces consciencieux artistes, le vers magnifique dans lequel il nous montre les coureurs épuisés passant la torche incandescente à des mains plus jeunes et non moins vaillantes que les leurs. Le groupe des graveurs en pierres fines se fait tous les jours plus restreint. Voilà pourquoi la tombe ouverte d'Adolphe David est un double deuil. L'art et l'amitié regretteront longtemps ce disparu.

1895.

CHARLES PONSONAILHE

ÉCRIVAIN

Le journal le plus lu aux approches de l'été, c'est assurément l'*Indicateur des Chemins de fer*. Tout le monde s'apprête aux voyages; tout le monde est parti. Paris n'est plus qu'un désert assez semblable, aux maisons près, à quelque désert africain. Mais il en est des voyages comme de tous les événements de l'existence; on les désire, et rarement on les fait tels qu'on les a rêvés. Je suis sûr que mon lecteur s'est maintes fois proposé de voir Rome, Florence, Milan, Venise, Bologne, Padoue, sans omettre de parcourir l'Allemagne, les Flandres, la Hollande et l'Espagne, c'est-à-dire les terres privilégiées, les cités illustres, fières de montrer aux voyageurs les œuvres impérissables de leurs artistes. Et les circonstances nous enchaînent; et lorsque notre esprit altéré de lumière intellectuelle, d'idéale beauté,

fait halte à tous les palais, aux basiliques, aux Musées d'Europe, notre corps moins alerte, moins libre de ses mouvements, vaincu par l'espace, commandé par la fatigue ou les maladies, s'arrête à Biarritz, au Pouliguen, à Étretat, à Luc-sur-Mer, à moins qu'il n'ait trouvé gîte à Saint-Cloud ou à Sèvres.

Qu'importe. Le livre supplée à toutes les excursions quand le livre est bien fait. Notre globe, si restreint qu'on le fasse, ne nous est connu que par le livre. C'est à peine si le plus favorisé d'entre nous a parcouru trente cités dignes d'être vues par un homme de pensée. Le reste de l'univers demeure étranger à l'intrépide pèlerin qui n'a d'autre ressource que de recourir au livre, s'il veut acquérir quelques notions générales sur des régions que jamais il ne pourra voir.

Voici, juste à point, un excellent ouvrage qui m'est tombé sous la main et que j'ai lu avec fruit. Il a pour titre les *Cent chefs-d'œuvre de l'Art religieux*. La maison Didot, la première pour le renom, l'a voulu éditer avec un soin jaloux, et l'auteur, Charles Ponsonailhe, a mis dans cet ouvrage le goût, l'érudition, la chaleur d'âme qu'il apporte à ses moindres études.

Ces *chefs-d'œuvre* sont le commentaire éclatant de toutes les scènes évangéliques, depuis la Nativité de la Vierge jusqu'au Jugement dernier. L'idée de cette vaste galerie est des plus heureuses. Elle est à la fois logique et instructive. Il y a

longtemps que nous-même avons pensé qu'il y aurait intérêt pour nos artistes à trouver réunies dans une suite d'ouvrages la Bible, Homère, Sophocle, Dante, Shakespeare, tous les grands poètes interprétés par les peintres et les sculpteurs du passé. Ces pages classiques seraient un enseignement pour les jeunes artistes de ce temps qui ne songent pas à la tradition fixée par leurs devanciers et dont les audaces, le plus souvent, témoignent d'une ignorance regrettable. Charles Ponsonailhe a-t-il eu la préoccupation de faire un livre utile, que dis-je, un livre indispensable aux élèves de nos écoles d'art appelés à traiter des scènes évangéliques? Je l'ignore. Il a dû ambitionner la faveur d'un public plus vaste, plus mêlé, en plaçant sous les yeux de ses lecteurs une merveilleuse suite de planches dont la succession répond à l'ordre des faits exposés par les évangélistes. Il nous est agréable de constater que si les *Cent chefs-d'œuvre* sont de nature à intéresser l'homme du monde, ils pourront être aussi d'un très grand secours pour les peintres de ce temps.

Il était, à coup sûr, aisé de trouver cent tableaux remarquables se rattachant à l'Évangile, mais M. Ponsonailhe, très versé dans l'histoire de l'art, a voulu glaner avec méthode dans toutes les écoles. C'est ainsi que son ouvrage est une sorte de synthèse de la peinture religieuse chez tous les peuples de notre vieille Europe. Na-

turellement, l'Italie a la part du lion dans cette belle galerie composée par notre confrère. Sept des écoles italiennes ont fourni à Charles Ponsonailhe leur contingent superbe de chefs-d'œuvre. Ils sont signés par les Florentins Giotto, Lippo Lippi, Fra Angelico, Ghirlandajo, Lorenzo di Credi, Botticelli, Fra Bartolomeo, Michel-Ange, André del Sarte. L'école romaine est représentée par le Pérugin, Raphael, Jean d'Udine, Daniel de Volterre et le Caravage. Les Milanais s'appellent Léonard, Solari et Luini. Viennent ensuite les Vénitiens Carpaccio, Titien, Véronèse, Palma le jeune et Bassan. Saluons les puissants Bolonais Annibal Carrache, Guido Reni et le Dominiquin, puis les deux maîtres de Parme et de Padoue, Corrège et Mantegna. Tel est le cortège des dieux de la palette nés sous le ciel propice de l'Italie auxquels M. Ponsonailhe a donné place dans son riche panthéon.

Moins nombreux seront les peintres espagnols. Moralès, Ribera, Velasquez et Murillo sont les seuls que le critique ait appelés à concourir à son œuvre. Chez les Flamands, Charles Ponsonailhe a fait choix de Van Eyck, Memling, Van Orley, Goltzius, Rubens et Van Dyck. L'Allemagne lui a fourni Albert Durer, Holbein et Overbeck; la Hollande, Rembrandt et Govaert Flinck; la France, Poussin, Champaigne, Bourdon, Le Sueur, Le Brun, Prud'hon, Ingres, Delacroix et Flandrin.

Qu'en pense notre lecteur? N'est-il pas évident que cette mesure, ce tact dans le choix des maîtres atteste une connaissance sérieuse de l'histoire de l'art? Avec une pareille légion de peintres de haut mérite, en prenant pour trame de son livre le récit évangélique, M. Ponsonailhe ne pouvait moins faire que de produire un ouvrage excellent, et c'est ce qui est arrivé.

Tant de sûreté dans la composition décèle un écrivain rompu aux secrets de son métier. C'est que notre confrère n'en est pas à son début. Jeune encore, très jeune même si nous le comparons à ceux de ses lecteurs qui l'apprécient le mieux, ses travaux sur l'art sont nombreux et doivent être cités avec sympathie. Nous nous souvenons d'une étude sur le peintre Ranc, lue à l'une des sessions des Sociétés des Beaux-Arts, il y a de cela huit ou neuf ans, et insérée dans la publication de l'État à l'issue de la session. Vers le même temps, M. Ponsonailhe entreprenait la monographie du musée de Béziers pour l'*Inventaire des richesses d'art de la France*. L'auteur suivait alors les cours de l'École du Louvre. Un maître-livre sur Sébastien Bourdon signé par notre confrère, attirait sur lui l'attention de la critique. Collaborateur de *l'Artiste*, de *l'Art* et de mainte autre publication périodique, M. Ponsonailhe ne redoutait pas de suivre les Salons de peinture et d'en marquer les courants dans une série d'articles étudiés, lumineux, bienveil-

lants. Entre temps, notre auteur acceptait d'être le biographe intime de M. Injalbert, le sculpteur émérite, professeur à l'École des Beaux-Arts. Mais je ne vous ai pas dit que M. Ponsonailhe est docteur en droit et qu'il doit ses parchemins à une thèse suggestive sur la Propriété artistique. A la bonne heure! Voilà qui s'appelle être fidèle à l'art. De sa première ligne à son dernier ouvrage les *Cent chefs-d'œuvre*, notre auteur n'a pas varié dans son culte. C'est le Beau qu'il a voulu prendre pour étoile fixe. Appliquons-lui la sentence du poète :

> Honneur à vous, les sages!
> Amants de l'art divin qui seul brave les âges!

Que M. Ponsonailhe ne s'arrête pas dans sa voie. Nous attendons de lui un prochain livre.

1895.

TANCRÈDE ABRAHAM

PEINTRE, GRAVEUR ET ÉCRIVAIN

Un artiste connu des délicats par ses ouvrages, apprécié des gens de cœur et d'intelligence pour la sûreté de ses relations et la distinction de ses manières, disparaît à l'âge où il pouvait encore se promettre de longues années de travail. Né à Vitré, marié à Angers, il habitait, selon les saisons, Château-Gontier ou Paris. Le musée, la bibliothèque de la coquette ville de Château-Gontier lui sont redevables de leur installation et de leurs développements. Il en était le directeur à titre gracieux; ce n'est pas assez dire, il en était l'âme. La société de secours aux blessés, dans sa ville d'adoption, l'avait élu président. C'est dire combien cet homme, à l'esprit élevé, généreux, tenait à honneur de se rendre utile.

Est-ce assez de conserver les toiles d'un musée de province ou d'en accroître le nombre? Abra-

ham n'en jugea pas ainsi. Les artistes du passé que la gloire n'a pas sauvés de l'oubli, les œuvres rares dispersées, enfouies dans les châteaux, lui parurent mériter un éloge ou une mention, suivant les cas. C'est sous l'empire de cette idée juste et patriotique que le peintre prit la plume à des intervalles réguliers et fut l'un des collaborateurs les plus assidus des sessions annuelles des Sociétés des Beaux-Arts des départements. Qui ne se souvient d'avoir entendu cet homme simple et charmant lire à la Sorbonne ou dans l'hémicycle de l'École des Beaux-Arts ses courtes notices sur *un Musée de chef-lieu d'arrondissement*, *un Château Renaissance de la Mayenne*, *une Exposition des écoles de dessin de la Mayenne*, *Tressard*, *Raveneau et J. B. Huet*, artistes provinciaux des XVe et XVIIIe siècles, *un Coffret de Colin Nouailher*, *Pierre Besnard*, peintre angevin, *Jean-François Le Breton*, peintre anatomiste et physicien, *un Triptyque hollandais du XVIe siècle*, *une Esquisse peinte de la bataille de Constantin*, *par le Brun*, *un Autographe de Guérin*, *Joseph-Charles Roettiers*, graveur général des monnaies, *Pierre-André Le Suire et sa femme*, *miniaturistes?*

Ces écrits, publiés par l'État à la suite des sessions auxquelles avait pris part leur auteur, sont pleins de renseignements précieux présentés avec art, avec mesure, sans prétention d'aucune sorte. Abraham, en effet, s'estimait peintre et graveur

et ne soupçonnait pas qu'il pût écrire. Sa modestie lui faisait illusion.

Peintre, Trancrède Abraham n'a voulu traiter que le paysage. Depuis trente ans et plus, il n'a cessé de prendre part aux Salons. Ami personnel de Camille Bernier, il trouvait dans les œuvres de ce peintre excellent une richesse de tons, une entente, une juste perception de la nature que lui-même s'efforçait d'acquérir, et maintes fois il produisit des œuvres remarquées, digne de rester. N'est-ce pas le marquis de Chennevières, membre de l'Institut, ancien directeur des Beaux-Arts, qui a loué comme il convenait la *Matinée d'octobre* (*vallée de Blaison*) exposée par Abraham au Salon de 1880? La critique d'ailleurs, se montra toujours favorable aux œuvres consciencieuses de notre peintre. Le succès retentissant l'eût effrayé. Il ne le chercha pas et surtout ne le prépara point. Mais l'approbation des meilleurs juges allait à lui et cette récompense lui parut supérieure à toute autre.

Graveur plein de fougue et de méthode, Abraham fut le propagateur par l'estampe de ses propres peintures. *L'Art, l'Artiste, la Gazette des Beaux-Arts* ont publié de lui des eaux-fortes qui le classent au premier rang parmi les maîtres dans cet art. Mais le graveur ressemble par quelque point au journaliste. Ses feuilles légères s'éparpillent, disparaissent et avec elles le renom de celui qui les a produites. Abraham y a-t-il songé?

J'hésite à le penser. Le patriotisme fut, j'en suis sûr, son premier stimulant lorsqu'il conçut le projet de ses élégants albums : *Besançon et la vallée du Doubs*, *Château-Gontier et ses environs*, *Angers et ses environs*. Cent planches forment ces trois albums, et les deux derniers renferment à l'appui de chaque planche un texte signé par un écrivain de marque. Arsène Houssaye, le comte de Falloux, Dom Piolin, Jules André, Tresvaux du Fraval, Eugène Poitou, Victor Pavie, d'Espinay et d'autres que j'oublie ont ainsi rehaussé l'attrait des eaux-fortes de l'artiste.

Le titre de chaque eau-forte, plein de saveur pour les habitants de la région, ne peut, on le conçoit, éveiller la curiosité du grand public. Toutefois Craon, patrie de Volney, les Ardoisières d'Angers, le château de Brissac, l'hôtel Pincé sont autant de sites et de monuments que Tancrède Abraham aura fixés mieux qu'aucun autre en ce siècle. Ses compositions sont d'une vérité, d'un relief qui attestent la sûreté du maître en face de sa planche. Je ne résiste pas au désir d'entrer dans quelques détails sur *Château-Gontier et ses environs*. Ne semble-t-il pas que l'artiste ait dû caresser tout spécialement les planches de cet album? Ne sont-elles pas le cadre dans lequel a vécu le plus souvent Tancrède Abraham?

Château-Gontier, vu dans son ensemble, et

les Vieux Trois Moulins ouvrent l'album. *L'Église Saint-Jean*, avec son clocher roman, a été merveilleusement reproduite jusque dans ses plus petits détails d'architecture. L'air circule à travers ses baies, et l'artiste a baigné le monument des chauds rayons d'un soleil printanier. Si nous entrons dans la *Crypte du grand Saint-Jean*, quelle transformation subite! C'est la nuit, c'est l'ombre, c'est le calme du tombeau, mais c'est toujours le lieu de la prière; et devant cette petite planche où la lumière a été ménagée avec un si rare talent, on se sent pris d'un recueillement vrai.

Remontons au jour. Voici le paysage attrayant avec ses allées couvertes. C'est le *Bout du Monde*. Rien de trop grand; rien qui rappelle les forêts, mais beaucoup de coquetterie. Ce n'est pas le jardin royal de Versailles, mais c'est l'ancienne pépinière du Luxembourg que Victor de Laprade a si bien chantée. Arsène Houssaye s'était chargé du texte qui accompagne cette eau-forte; il a aussitôt compris qu'il fallait à ce poétique paysage la langue du poète, et Charles Loyson lui a fourni de beaux vers qu'il a su parfaitement encadrer. Le *Collège*, le *Vieux Saint-Remy*, prennent sous la pointe de Tancrède Abraham la physionomie des vieilles choses, presque voisines des ruines, plus voisines de la vénération de tout un peuple. Ce sont des bâtiments que la solitude n'a point hantés. Le *Nouveau Saint-Remy*, dont les vitraux sont

si remarquables, pour le dire en passant, atteste chez l'artiste une précision à rendre les lignes d'architecture qui d'ordinaire n'est pas commune chez les paysagistes. Mais il faudrait tout rappeler : les *Prés Saint-Fiacre*, *Azé*, *Daon*, *Menil*, *Bazouges*, dont il nous a fallu lire les noms angevins pour nous persuader que ces délicates reproductions n'étaient pas la représentation fidèle de quelques paysages de Suisse. *Saint-Ouen*, qui rappelle les hôtels flamands; *Châtelain*, *Champagné* et *les Courants* qui semblent un souvenir d'Angleterre; *Bréon* tout français et moderne; *Fromentières*, l'*Escoublère* et l'*Ansaudière*, résidences d'un autre âge, forment, avec l'*Abside de la Roë*, un groupe admirable et des plus variés; mais il faut voir *Baubigné* et surtout la gravure du *Parc de la Rongère*, pour juger convenablement du talent de Tancrède Abraham. Il y a dans la seconde partie de ces eaux-fortes des arbres gigantesques dont le caractère fait songer aux arbres du Poussin. Les *Roches d'Origné* méritent aussi de sérieux éloges. Que dire de l'élégie gravée avec la plume et le burin qui termine l'ouvrage, et que la même main a si délicatement tracée? C'est la guerre de Prusse, c'est l'armée en retraite, c'est le pont détruit et remplacé par un pont de bateaux! Tancrède Abraham a prouvé une fois de plus que la vraie poésie a son principe dans l'amour. C'est qu'en effet, il lui a fallu fortement aimer son

œuvre pour l'achever, car une partie des planches avaient été détruites à Paris pendant le siège, et l'artiste a dû les reprendre en entier.

S'il se rencontrait parmi nous, ce qu'à Dieu ne plaise, un esprit morose, ennemi du beau, qui, tout préoccupé de son problème, ne voulût pas reconnaître le mérite d'un tel maître, je l'accuserais bien haut de ne pas aimer la patrie... oui, la patrie.

« Tu n'as peut-être jamais songé à ce qu'est la patrie, disait Émile Souvestre à son fils, c'est tout ce qui t'entoure, tout ce qui t'a élevé et nourri, tout ce que tu as aimé. Cette campagne que tu vois, ces maisons, ces arbres, ces jeunes gens qui passent en causant, c'est la patrie! Les lois qui te protègent, le pain qui paie ton travail, les paroles que tu échanges, la joie et la tristesse qui te viennent des hommes et des choses parmi lesquels tu vis, c'est la patrie! Tu la vois, tu la respires partout!... Figure-toi, mon fils, tes droits et tes devoirs, tes affections et tes besoins, tes souvenirs et ta reconnaissance; réunis tout cela sous un seul nom et ce nom sera la patrie! »

Abraham avait-il lu cette page de Souvestre? Je n'oserais l'affirmer. Mais Armand Queyroi qui a été, avec sa pointe également fine et légère, l'historiographe, ou mieux l'enlumineur de Vendôme et de Moulins, comme Abraham a su l'être de Château-Gontier, n'avait pas eu besoin d'apprendre chez autrui le culte de la patrie. Le

poète n'a-t-il pas fait de ce culte l'apanage des cœurs bien nés? Abraham, avons-nous dit plus haut, était un homme de cœur. Il avait foi dans l'amitié et à une certaine heure l'amitié l'a trahi au lieu même où il se dévouait sans mesure. Ce peintre, ce graveur, ce fin critique, ce patriote est mort d'une blessure déjà vieille de six années. Ne remuons pas de cendres mal éteintes. Abraham ne se plaignait pas. C'est à peine s'il se souvenait parfois d'un passé douloureux. Sa noblesse d'âme l'avait fait assez grand pour oublier. L'homme et l'artiste marchaient de pair chez ce disparu qui n'eut pas d'ennemis.

1895.

TURNER

PEINTRE

Turner est le maître en vogue. Il n'est question que de lui depuis quelques semaines. « Turner au Louvre! » est l'exclamation de l'heure présente. Les Romains ne mettaient pas plus d'enthousiasme à proférer leur acclamation familière : « Le triomphateur au Capitole! » Un tableau de Turner est devenu la propriété d'un groupe d'amateurs. Ceux-ci se sont émus à la pensée que notre Musée national ne renferme aucune œuvre du paysagiste anglais et, dans leur patriotisme ils ont décidé d'enrichir le Louvre du tableau qu'ils possèdent. Chacun d'applaudir à ce projet. Mais une clause est mise par les détenteurs de la toile à l'abandon de leur trésor. Un denier leur paraît dû. Parbleu! Tout le monde est d'accord sur ce point. Mais le denier réclamé est de 200.000 francs. Voilà qui complique les choses

et peut compromettre le succès de l'entreprise. Deux cent mille francs! c'est un chiffre. Qui donnera la somme? Naturellement, on se tourne vers l'État, et les insinuations peu gracieuses, les critiques, les quolibets pleuvent dru sur la Caisse des Musées dans laquelle on avait omis de réserver un chèque de 200.000 francs en vue de l'offre éventuelle du tableau de Turner. Combien je suis heureux de cette omission! Non que je ne sois appréciateur du rare mérite de Turner. Je traiterai ce point tout à l'heure. Mais j'ai quelque souci de la gestion raisonnable des finances de l'État, et soyez sûr que si la Caisse des Musées avait renfermé les 200.000 francs demandés, la pesée de l'opinion eût fait sauter la serrure. Au lieu de cela, caisse vide ou à peu près. Dans ces conditions on a le temps de parlementer. Je respire. Pressenti, pressé peut-être, le Louvre a mis 25.000 francs sur le tapis. C'est déjà se montrer beau joueur. Quant au reste de la somme, vous et moi devrons le parfaire. Je ne sais ce que vous ferez, ce que je ferai moi-même, mais je doute quelque peu de la générosité publique dans la circonstance. Toutefois, admettons que la souscription réussisse, que l'on atteigne le chiffre de 175.000 francs qui, venant s'ajouter à la somme de 25.000 francs promise par l'État, complétera le..... denier réclamé, Turner n'aura pas gagné en gloire à cette opération et le désenchantement du public est à prévoir.

Pourquoi? Parce que Turner, paysagiste, est un maître très personnel, et, en outre, pour les Français, un étranger.

Ne nous y trompons pas, le paysage, la nature physique échappent à notre appréciation spontanée. Nous aimons la personne humaine, mais les sites, la mer, les montagnes ne nous attirent pas. Peuple privilégié, nous habitons une région tempérée qui nous rend sédentaires. C'est à peine si le quart des Français du Nord a la curiosité de connaître la Provence. L'Alsace ignore la Normandie; le Berry la Franche-Comté. Observez la partialité dont nous usons envers les peintres de la nature : Corot, Théodore Rousseau, Millet ne sont parvenus à vaincre le mauvais vouloir de leurs contemporains qu'au prix d'une lutte acharnée. Quels haussements d'épaule n'ont-ils pas provoqués pendant vingt ou trente ans d'une existence laborieuse? Et Devéria qui n'était qu'un enfant devenait célèbre en un jour avec une page historique : *La Naissance de Henri IV*. Notre génie national nous prédispose à l'appréciation juste du portrait ou de la peinture d'histoire : il ne conçoit l'interprétation de la nature qu'avec effort.

Turner est paysagiste.

A l'encontre du Français, l'Anglais est voyageur; volontiers il serait nomade. Ce besoin de mouvement le met en présence de tous les spectacles physiques, en contact avec les montagnes,

les lacs, les forêts. L'Anglais n'a pas comme nous le respect des heures. Il a vu le soleil se lever sur les glaciers, le crépuscule envelopper d'ombre l'immensité du désert, les lueurs nocturnes se confondre avec la surface mobile des océans. Qu'un peintre s'avise de traduire les effets de lumière, il rencontre toujours un Anglais attentif à son œuvre. Turner fut ce peintre. Anglais, il a eu le sentiment de ce qui plaît à ses compatriotes; homme supérieur, il a marqué sa trace avec autorité, avec puissance, parmi les maîtres de son temps.

S'il me fallait traduire par un seul mot le caractère de Turner, je le définirais un violent. Il y a de l'excès dans ce qu'il fait. Il surenchérit, il outrepasse, il est démesuré dans sa couleur. Vous vous souvenez comme moi de la fine raillerie de Chantrey. Turner et Chantrey visitaient un jour une exposition par un froid très vif. Les deux amis grelottaient. Tout à coup, Chantrey avise un tableau de Turner où dominait le jaune de chrome. Le sculpteur s'approche et, plaçant ses deux mains largement ouvertes en face de la toile : « Venez, mon ami, dit-il à Turner, venez! c'est ici le seul endroit où l'on trouve un peu de chaleur! » Le trait n'a rien de méchant et il rend saisissable l'exaspération de la couleur de Turner, l'incandescence permanente et voulue de ses ciels. On a dit de lui, c'est Ruskin peut-être qui a trouvé le mot, que Turner avait su « dorer

l'or de Dieu ». L'éloge mérite d'être retenu. Bien peu de peintres ont été loués de cette sorte. Mais ne sentez-vous pas que de pareils jugements supposent une hyperbole de couleur. Qui dit hyperbole ne dit pas nécessairement exagération déplaisante. Homère et Corneille ont usé de l'hyperbole sans cesser d'être grands.

Ce que le baron Taylor a su faire en France avec l'aide de tous, Turner l'a voulu faire dans son pays avec sa propre fortune. Il a laissé aux artistes malheureux de la Grande-Bretagne deux millions cinq cent mille francs. Peintre, aquarelliste et dessinateur, il a de plus légué à la *National Gallery* tout ce qu'il possédait de son œuvre à l'heure de sa mort, et ce legs comprend vingt mille pièces. C'est par centaines que ses toiles ou ses dessins sont exposés aujourd'hui sous le regard du public.

Que le souvenir des libéralités du peintre, que son œuvre immense, appréciable dans sa variété, aient aidé à la gloire de Turner, je le crois. Turner est illustre en Angleterre, et c'est justice. En sera-t-il de même sur cette rive du détroit si une toile — une seule — du paysagiste anglais entre au Louvre? Je ne le crois pas. Le tableau qu'on nous offre, je me trompe, la peinture qu'on veut vendre a pour titre *l'Ancienne Italie*. Elle représente une cité antique au coucher du soleil. Un pont, des temples, des palais, les toits d'une ville, une nappe d'eau, de rares personnages, mille

objets en désordre au premier plan sont en quelque sorte baignés de vapeurs brûlantes à travers lesquelles le soleil darde ses flèches d'or. Où se reprendre pour classer cette œuvre dans l'ensemble des peintures d'un maître qui, à quatre ou cinq époques, a transformé sa manière? Qu'importe? disent les vendeurs. Je suis de leur avis : qu'importe? si *l'Ancienne Italie* était une page de tous points séduisante? Il n'en est pas ainsi. Des lacunes, de graves lacunes font hésiter le regard en face de cette toile. L'œuvre est intéressante; elle n'est pas hors de pair. Rapprochée de vingt ou trente pages du même maître, elle permettrait de saisir dans son évolution le talent inégal, inquiet et toujours puissant de Turner. Isolée, elle ne sera pas comprise dans ce qu'elle contient d'original; ses défauts ne seront pas pardonnés et la désillusion est inévitable.

On a dit que Turner n'écrivait jamais. Je connais de lui deux lettres. L'une est datée de Londres, 26 avril 1836 et adressée au roi Louis-Philippe. L'artiste avait précédemment offert à Sa Majesté son recueil des *Fleuves de France*, « *River Scenery of France*, » et le roi s'était empressé de reconnaître l'offre du maître par l'envoi d'une médaille d'or. La lettre de Turner est le remerciement de cette médaille.

L'autre lettre date de 1829 et est écrite d'Italie. Laffitte, le célèbre banquier, lui a demandé un *Paysage*. Cette toile doit être placée, chez Laffitte,

en pendant à une peinture de Claude Lorrain. Le banquier s'était flatté de l'espoir que le peintre voudrait exécuter son œuvre en face du ciel transparent du golfe de Naples ou de la campagne romaine. Turner ne l'entend pas de cette manière. Il mande à son correspondant qu'il va rentrer à Londres et qu'il peindra sa toile en Angleterre. mais « la nature qu'il a sous les yeux lui demeurera suffisamment gravée dans l'esprit pour que son œuvre consonne avec celle du peintre du soleil. » Cette présomption était-elle sincère? Ne convient-il pas plutôt de voir dans la lettre de Turner l'inconscient aveu d'un procédé plein de périls? Il travaille de tête, plus préoccupé d'ajouter à la nature que d'en surprendre les effets réels. Il se recueille et s'enferme en lui-même. La lecture intérieure — *intus legere* — lui tient lieu dans une large mesure de la vision corporelle qui est l'instrument de tant d'autres. Répétons-le, cette méthode n'est pas sans écueils. Toutefois ne nous hâtons pas de condamner Turner, ce serait une faute. Apprenons de préférence à le bien connaître, et le guide le plus sûr, je dirais volontiers le guide infaillible pour atteindre à ce but, c'est Ruskin. Personne mieux que lui ne s'est assimilé la nature complexe de Turner. Ruskin avait vingt-cinq ans lorsqu'il fit la rencontre de Turner alors septuagénaire. Ruskin cherchait sa voie. Ce fut Turner qui décida de la vocation du critique. L'auteur de *Modern Painters* a noblement payé sa

dette à Turner. Il s'est fait le champion du maître, son satellite, mais un satellite plein de logique et de bon sens. S'il admire, il justifie son admiration; s'il critique, s'il blâme, il appuie ses jugements. A ce prix, nous avons le devoir de ne pas rejeter ses éloges. Ils émanent d'un esprit éminemment sérieux et délié. Ruskin s'est fait l'interprète autorisé de Turner, mais c'est Turner qui nous a valu Ruskin. Les libéralités presque royales de Turner, son œuvre considérable où tant de pages retiennent l'esprit et le captivent ne constituent pas tout l'héritage du peintre; il y faut ajouter les écrits de Ruskin, plus modernes d'allure mais non moins attachants que ceux de Reynolds.

1894.

TABLE DES MATIÈRES

Au lecteur..... v
Adrien de Longpérier, archéologue..... 1
Thomas (Jules), statuaire..... 5
Benjamin-Constant, peintre..... 18
Charles Blanc, écrivain..... 27
Puvis de Chavannes, peintre..... 41
Richard Mandl, compositeur..... 54
Galland (P.-V.), peintre..... 69
Parrocel (Étienne), écrivain..... 74
Michel (Émile), peintre et écrivain..... 81
Montaiglon (Anatole de), érudit et poète..... 92
Lecomte-du-Nouy, peintre..... 111
Nisard (Désiré), écrivain..... 130
Louis-Noël (H.), statuaire..... 146
Meissonier, peintre..... 165
Bourgeois (Maximilien), statuaire..... 172
Marionneau (Charles), peintre et écrivain..... 187
Maillard (Adrien), poète..... 197
Cros (Henry), céramiste..... 208
Royer (Lionel), peintre..... 223
Despierres (Madame), archéologue..... 235
Saint-Victor (Paul de), écrivain..... 246
Thesmar (Fernand), émailleur..... 256
Paté (Lucien), poète..... 270
David (Adophe), graveur en pierres fines..... 283
Ponsonailhe (Charles), écrivain..... 289
Abraham (Tancrède), peintre, graveur et écrivain..... 295
Turner, peintre..... 303

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01023 0296

LIBRAIRIE DE PARIS

FIRMIN-DIDOT ET Cie, Imprimeurs-Éditeurs, 56, RUE JACOB.

BAUDRILLART (ALFRED). — **Philippe V et la Cour de France.**
Tome I (1700-1715) in-8° . . . . . 10 »
Tome II (1715-1723) in-8° . . . . . 10 »
Tome III. Philippe V, le duc de Bourbon et le cardinal de Fleury. — In-8° . . . . . 10 »

BIKÉLAS (D.). — **La Grèce byzantine et moderne.**
Essais historiques. — 1 vol. in-8° 7 50

BLANCARD (JULES). — **L'Épire et la Thessalie.**
Délimitation des frontières Turco-Grecque. 1 vol. in-8° 2 50

BONNAL (ED.). — **Chute d'une République. — Venise.**
D'après les archives de la République. 1 vol. in-18 jésus. 3 50

BOVET (Mlle M. A. DE). — **La Cour de Georges IV et de Guillaume IV.** Souvenirs d'un temoin oculaire. Extraits du journal de Ch. C. F. Greville, traduits et annotés. — 1 vol. in-18 . . . . . 2 »

BOVET. — **Les quinze premières années du règne de la reine Victoria.** Souvenir d'un témoin oculaire. Extraits du journal de Ch. C. F. Greville. — 1 vol. in-18 . . . . . 2 »

CROUSAZ-CRÉTET (L. DE). — **Le duc de Richelieu en Russie et en France** (1766-1822). — 1 vol. in-8° avec portraits . . . . . 10 »

CHALANBERT (VICTOR DE). — **Histoire de la Ligue sous les règnes de Henri III et Henri IV ou Quinze années de l'Histoire de France.** . . . . . 8 »

FAMIM (C.). — **Histoire de la rivalité et du protectorat des Églises chrétiennes en Orient.** — 1 vol. in-8° 7 50

FERRAND (A. F. CH.). — **Les trois démembrements de la Pologne,** pour faire suite aux Révolutions de la Pologne. — 2 vol. in-18 . . . . . 8 »

FLAUX (A. DE). — **Histoire de la Suède sous le règne de Gustave Ier.** — 1 vol. in-8° . . . . . 6 »

FIRMIN-DIDOT (GEORGES). — **Royauté ou empire.** — La France en 1814. D'après des rapports inédits du comte Anglès. — In-8° 7 50

HANOTAUX (GABRIEL). — **Histoire du cardinal de Richelieu.** — 4 v. in-8°, cartes et gr. En vente :
Tome Ier. La jeunesse de Richelieu (1585-1614). La France en 1614. — 1 fort vol. in-8° raisin . . . . . 10 »
Relié amateur . . . . . 16 »
Tome II (1re partie). Le chemin du Pouvoir. Le premier Ministère 1614-1617. 1 vol. in-8° raisin . . . . . 5 »
Ouvrage couronné par l'Académie Française.
Grand Prix Gobert 1896.

— **Tableau de la France en 1614.** In-16 . . . . . 4 »

JUSSERAND. — **Histoire littéraire du peuple anglais.** Des origines à la Renaissance. — Tome Ier, in-8° 7 50

WADDINGTON (Richard). **Louis XV et le renversement des Alliances.** Préliminaires de la guerre de Sept ans, 1745-1756. — 1 vol. in-8° cavalier avec 2 cartes 7 50

TYPOGRAPHIE FIRMIN-DIDOT ET Cie. — MESNIL (EURE).